Coperta: IOANA CONSTANTINESCU
Redactor: DIANA CRUPENSCHI Redactor artistic: VASILE SOCOLIUC
PASCAL QUIGNARD
Le Sexe et l 'effroi © Editions Gallimard, 1994
Toate drepturile asupra acestei versiuni
aparţin Editurii UNIVERS 79739 Bucureşti, Piaţa Presei Libere nr. 1.
Pascal Quignard
SEXUL ŞI SPAIMA
în româneşte de NICOLAE ILIESCU Prefaţă de DINU FLĂMÂND
editura univers
Bucureşti, 2000

ISBN 973-34-0707-0
PREFAŢA UNGHIUL MORT AL PRIVIRII
Iată o carte fascinantă! Ea reface treptat o întreagă lume, atingând şi în noi ceva profund, esenţial, şi încearcă să ne iniţieze în misterele unei societăţi umane demult apuse, ghidându-ne în lectura imaginilor dezgropate de sub lava Vezuviului, pentru ca noi înşine să ne «fabricăm non-vizibilul». Cine să-şi imagineze că bătăioşii romani erau atât de complicaţi? Cum să deduci complexitatea tabuurilor ce rânduiau viaţa de zi cu zi, cu două milenii în urmă, la Pompei, dar probabil că şi la Alba Iulia, la Roma, însă şi în îndepărtata Phocea, dacă nu ai câteva din cheile de interpretare etalate de inspiraţia exoterică a scriitorului francez Pascal Quignard! Generaţii întregi de dascăli de latină dedaţi la plăcerile erudiţiei solitare vor fi ascuns pe ultimul raft fragmente de *satura,* frânturi din linilujul colorat al lui Marţial, Iuvenal şi alţii; aşa cum până nu demult muzeele şi cabinetele de antichităţi disimulau amuletele falice, vase greceşti cu desene erotice, Satiri şi Priapi indubitabili. în paranteză fie spus, aceeaşi pudibonderie îi stimula dubios şi pe semidocţii autohtoni (cei care fabricaseră pentru folosul cântecelor patriotarde coitul istoric dintre Traian şi Decebal, sau imaginaseră lubrice hârjoane de legionari şi cosânzene dace pe plaiurile viitor mioritice).
Iată însă acest insolit eseu care ne plonjează direct în misterele unui trecut din care se prelungeşte toată civilizaţia europeană şi occidentală în general. Orice mister este o încăpere cu două uşi; una dă spre sexualitate, iar cealaltă spre lumea morţilor. Misterul domneşte peste partea imersă a vieţii de zi cu zi şi ascultă de legile oculte ale mitului. Au iluzia că ajung la o anumită familiaritate cu misterul, că se simt mâi puţini agresaţi de necunoscut numai cei iniţiaţi, «misticii». Dar cercul iniţiaţilor a fost dintotdeauna mic şi greu accesibil, iar

secretul riturilor de inițiere a fost păzit în general cu sfințenie (nu ştim mai nimic despre conținutul misterelor de la Eleusis). în marea noastră majoritate, suntem nişte ne-inițiați frustrați, deci cu atât mai curioşi să ridicăm vălurile interdicției pentru a vedea cu coada ochiului ce se petrece în odăile de taină. Nu ne -ajunge să ştim ce gândeau Platon sau Cicero, suntem curioşi să aflăm şi ce anume îi speria, îi îngrozea, şi cum făceau ei față interdicțiilor. Ne-ar plăcea să ştim mai multe şi despre peisajele care le-au însoțit viața, să-i plasăm, pe ei şi pe contemporanii lor, în mediul lor natural, în casele în care au dormit, pe străzile pe care păşeau. Ce noroc, pentru sistemul nostru de reprezentare, că lava Vezuviului a conservat cochilia acelui spațiu vital unde viața a fost curmată brusc! Cât de stimulatoare sunt acele imagini ce ajută imaginația să călătorească în timp! Iată de ce frescele din Pompei, Oplontis, Herculanum sau Stabia, cele dintâi dezgropate încă din secolul al XVIII-lea, i-au uluit pe cei care le vedeau pentru prima dată după fatidica erupție din 24 august 79. Ne putem imagina excitația celor care dezgropau de sub lavă cele dintâi fotografii crepusculare ale unei societăți ce părea că revine din infern, oferindu-ne nu doar negativul formelor ei, dar, uneori, şi splendoarea imaginii. Ai zice că suntem nişte «plăci fotografice» pe care s-au fixat peisaje, personaje, clădiri, fructe, animale, păsări din dispăruta Atlantida. Focul lavei a atacat pe alocuri culorile sau a şters scene întregi din compozițiile mai ample. Dar cu atât mai tulburătoare sunt intervențiile magmei: verdele - ca de apă a înecaților - din unele peisaje, griul calcinat pe care evoluează vagi siluete de o inconsistență aeriană, geometria suspendată a unor poduri, haloul metafizic al unor portice absorbite de culoarea ocră a opacității.
Sunt tot atâtea proiecții de «dincolo». Iar eseul lui Pascal Quignard ne ajută să înțelegem că avem în față şi o rețea întreagă de situații simbolice. Sigur că fiecare fragment luat în parte este şi o frântură din viața cotidiană a vremii. însă frescele de la vilele leneşei aristocrații ce petrecea pe atunci zile tihnite în umbra Vezuviului erau concepute mai cu seamă ca adevărate «antologii» de scene mitologice sau rituale. Un limbaj codificat, abstract, o suită de scene al căror punct de fugă sugera că totul îşi are originea în bestialitatea sexuală primară, cea care asigură fertilitate a, viața Personajele hieratice -unele de o deosebită suavitate, majoritatea însă aruncând priviri în care se citeşte stupoare, nelinişte, spaimă sau complice participare la un ritual misterios - nu fuseseră pictate pe pereții acelor vile doar ca

simple scene decorative. Nu ştiu dacă altcineva înaintea lui Pascal Quignard a mai reuşit să citească astfel «filmul» mut şi atât de fragmentat al imaginilor scoase de sub lavă. Demonstrația lui ajunge să releve una din obsesiile majore ale acelei societăți - prezența «sexului care nu se vede». Deşi un erudit fără pereche, Quignard* din acest insolit eseu se reprezintă mai degrabă ca un personaj insinuant, jumătate psiholog, jumătate scriitor de ficțiune, pentru a ne

sugera întrebarea: de ce sexul se însoţeşte cu uluirea şi spaima? Şi nu doar pe pereţii asfixiatelor oraşe din Campagna Ci încă din noaptea timpului...
A vedea nu înseamnă automat că şi înţelegi. Suita imaginilor de la Vila Misterelor închipuie o adevărată înscenare dramatică, o narațiune vizuală ce trimite invariabil la o presupusă inițiere. De ce un personaj feminin primeşte biciul ritualic pe spinare în timp ce altă femeie se pregăteşte să ridice vălul de *pe fascinam!* Misterul rămâne aproape intact şi după ce ni se explică. Anumitor tabuuri sexuale nu le prieşte decât tăcerea în cazul de față e vorba de fresca unei întemeieri, dar şi de recapitularea unei scene inițiatice ce se repetă periodic. Romanii transmutaseră în urbe sau chiar în

* *Pascal Quignard (n. în 1948 la Verneuil, Franța, actualmente unul dintre membru Comitetului de lectură de la Ed. Gallimard, după ce a predat ca profesor universitar) este autorul unui număr de peste treizeci de titluri de romane şi, mai cu seamă, de studii despre literatura veche şi muzică, lumea antică este prezentă în mod constant şi în alte cărți ale sale. Romanul* Albucius, *P.O.L., 1990, reînvie figura unui obscur prozator contemporan cu Seneca şi Cezar, de la care au rămas o sumă infimă de texte, dar care figurează episodic în referințele altora. Quignard reuşeşte performanța de a ne plonja în societatea romană din primul secol de după Hristos, recompunând din fragmente, reale sau plauzibile, şi tonul de o fermă austeritate al acestui moralist. Numeroase referințe la antichitate se găsesc şi în «jurnalul» de idei şi însemnări ce constituie materia celor opt tomuri intitulate* Petits traites, *Maeght, 1990. Romanul* Tous le matins du monde, *Gallimard, 1991, după care s-a turnat şi un film, propune ca personaj principal un violoncelist singuratic de pe vremea lui Ludovic al XlV-lea. dominat de o contagioasă melancolie. în schimb, romanul* La frontiere *imaginează o intrigă de palat în faimoasa* La frontiera, *casă nobilă de la periferia Lisabonei unde s-au păstrat bizare statui, motive şi figuri imprimate pe faianța decorativă, vestitele «azulejos» datând de la mijlocul secolului al XVll-lea. Romanul* Les escaliers de Chambord, *în ciuda referinței din titlu la dubla scară în spirală de la numitul castel aflat pe Loara, îşi situează acțiunea în vremea noastră. Avem o altă galerie de personaje melancolice, mai cu seamă pe acest Edouard Furfooz care achiziționează şi vinde jucării antice, obiecte miniaturale, şi se pasionează de tot ceea ce întreține iluzia că te poți izola de lumea adulților într-un soi de copilărie eternă. Ca de obicei, scrisul lui Pascal Quignard jonglează cu frumuseți imponderabile pe care le secretă numai finețea spiritului şi profunzimea unei indicibile predispoziții lirice.*

casa lor sediul inițierii în misterele tutelare. Toate personajele ce privesc pieziş şi lateral în frescele dezgropate de sub lavă, surprinse într-o clipă maximă de nedumerire şi stupoare, parcă aşteptând să se împlinească lucruri îngrozitoare şi inevitabile sunt martorii şi actorii misterului. Dar frumosul este şi „teribil", cum spunea Rilke. Iar plăcerea poate conta sigur şi pe surpriza suferinței. Pascal

Quignard afirmă că omul caută întotdeauna o altă imagine „dincolo de tot ceea ce vede". Dincolo, să ne reamintim, sunt sexul şi moartea Moartea ce ne aşteaptă la ieşirea din punga amniotică, din primul moment când începem să devenim o magazie de stocaj pentru trecut Iar sexul a cărei vedere poate paraliza ca prezența morții este, înainte de toate, cel al întemeietorului, tatăl familiei, amenințat permanent de o fatală *impotentia* ce poate provoca stingerea spiței. Acest „fascinus" e exhibat doar la bacanale, când poate stârni râsul şi spaima Râsul, batjocura, limbajul vârtos - stratageme de protecție, amulete. în perioada de deboşă pudoarea era considerată primejdioasă, căci era infertilă. Față de greci, romanii au complicat lucrurile: erotismul „vesel" al grecilor a devenit la romani o „melancolie înspăimântată", spune Pascal Quignard. în doar câteva decenii, sub August, iar apoi sub Tiberius (cel care colecționa desene pornografice greceşti), erotismul a devenit la Roma o adevărată doctrină de stat, cea a falocrației dominatoare. Râsul erotic al grecilor, care afişau un. soi de „frivolitate" sănătoasă în materie, după ce găsiseră şi soluția de a practica în scop inițiatic un erotism „pedagogic", s-a transformat la romani în râs sarcastic. Orgiile descrise abundent în diverse texte plonjează cu voluptate în tenebrele excesului. Or, excesul va da tonul în Roma imperială, iar depravarea principelui va fi interpretată ca surplus de vitalitate. Poetul Ovidiu a plătit cu un exil definitiv îndrăzneala de a fi pledat pentru un erotism mai puțin oficial şi „centralizat", în care să existe, în relația cuplului, cel puțin o reciprocitate de senzații dacă nu şi o coparticipare sentimentală. Iubirea în interiorul cuplului era considerată o depravare. Ovidiu „corupea" tineretul, îndemnându-1 să iubească. Corect era doar sentimentul cast al „datoriei" sexuale. Mesalina cea dezmățată devenise „femeia cea mai amorală din Roma fiindcă se îndrăgostise". De fapt, erotismul oficial impunea obediența totală, obsecvioasă, tuturor categoriilor sociale inferioare; impunea „castitas" matroanelor datoare să perpetueze linia castei, şi „pietas" bărbatului liber, cetățeanului, în fruntea piramidei erotice se afla împăratul, principele genitor. Agresivitatea lui sexuală trebuia să asigure simbolic abundența obştii. Toate regimurile autoritare se vor coioase. între timp înțelesurile termenilor latini s-au deformat în şirul metamorfozelor sale lingvistice *menada* erectă ajunge să „fascineze", dar şi să-şi transfere simbolistica asupra mănunchiului punitiv de nuiele („fascii"), sau să supraviețuiască în denominativul modern „fascist". Această tenacitate etimologică trădează prin timp o continuitate „macistă", în care bărbatul activ trebuie sa fie nesentimental şi dominator, iar puterea sexuală virilă sursa stabilității generale şi garanția descendenței.

Sexul şi spaima este o perspicace lectura din „unghiul mort al privim si din cel al indicibilului. O lectură „piezişă" care asediază metodic misterul, amestecul de uluială şi fascinație, ce te încearcă atunci când intri în acest fabulos trecut.

DINU FLĂMÂND

AVERTISMENT

Fiecare om poartă cu el tulburarea zămislirii sale.
Nu există imagine şocantă care să nu ne amintească gesturile ce ne-au plămădit
Omenirea nu încetează de a fi consecința unei scene ce pune față în față două mamifere, mascul şi femelă, ale căror organe urogenitale cu condiția să se afle în stare de anormalitate, din clipa când au devenit diforme - se împreunează.
în sexul masculin, care creşte şi apoi irupe, se afla viața însăşi debordând brusc în sămânța roditoare, mult înaintea trăsăturilor care definesc umanitatea. Faptul că nu suntem în stare să deosebim pasiunea animalică de a poseda ca un animal corpul unui alt animal, pe de o parte, de genealogia familială, apoi istorică, pe de altă parte, ne tulbură. Şi această tulburare sporeşte prin aceea că selecția pe care o săvârşeşte moartea nu poate fi disociată de succesiunea genealogică a indivizilor care îşi trag posibilitatea de a „apărea ca indivizi" din reproducerea sexuală întâmplătoare. De aceea, reproducerea sexuată aleatorie, selecția prin moarte imprevizibilă şi conştiința individuală periodică (pe care visul o reface şi căreia îi măreşte fluiditatea, pe care dobândirea limbajului o reorganizează şi o cufundă în beznă) reprezintă un singur lucru privit în acelaşi timp.
Or, noi nu putem, în nici un caz, să vedem acest „lucru privit în acelaşi timp".
Noi purcedem dintr-o scenă în care nu existăm.
Omul este ființa căreia îi lipseşte o imagine.
Fie că închide ochii şi visează în noapte, fie că îi deschide şi observă cu atenție lucrurile reale în lumina pe care o revarsă soarele, fie că privirea lui se abate şi rătăceşte, fie că îşi plimbă ochii pe cartea pe care o ține în mână, ori, aşezat în întuneric, urmăreşte un film, fie că se lasă absorbit în contemplarea unei picturi, omul este o privire doritoare care scrutează o altă imagine dincolo de ceea ce vede.
Patricienele reprezentate în frescele create de romanii antici sunt parcă ancorate. Ținuta lor este imobilă, privirea laterală, ele sunt prinse într-o aşteptare plină de stupefacție, încremenite exact în momentul dramatic al unei povestiri pe care noi nu o mai înțelegem. Vreau să fac câteva considerații asupra unui cuvânt roman dificil: *fascinatio.* Cuvântul grecesc *phallos* se traduce în latină prin *fascinus.* Cântecele care îl însoțesc se numesc „fescenine". *Fascinus-xA* opreşte privirea într-atât, încât aceasta nu se mai poate desprinde. Cântecele pe care el le inspiră stau la originea creării romanului roman: *satura.*
Fascinația este percepția unghiului mort al limbajului. Iată de ce această privire este întotdeauna laterală.
încerc să înțeleg ceva de neînțeles: transferul erotismului grecilor în Roma imperială. Această mutație nu a fost gândită până acum, dintr-un motiv pe care nu-1 cunosc, dar dintr-o teamă pe care o înțeleg. Timp de cincizeci şi şase de ani, cât a durat domnia lui August, care a reorganizat lumea romană sub formă

de imperiu, a avut loc metamorfoza erotismului vesel şi precis al grecilor în melancolie înspăimântată. Acestei mutații nu i-au trebuit decât treizeci de ani ca să se statornicească (din anul 18 î. H. până în anul 14 d. H.). Cu toate acestea ea ne împresoară încă şi ne domină pasiunile. Creştinismul n-a fost decât o consecință a acestei metamorfoze. El a reluat erotismul, ca să spunem aşa, în starea refor-mulată de funcționarii romani, pe care principatul lui Octavianus Augustus i-a produs şi pe care imperiul timp de cele patru secole care au urmat a fost determinat să-i multiplice în obsecviozitate.
Am în vedere două cutremure de pământ.
Erosul este o placă arhaică, preumană, absolut bestială, care abordează continentul emergent al limbajului uman dobândit şi al vieții psihice voluntare sub cele două forme ale angoasei şi râsului. Angoasa şi râsul reprezintă cenuşa densă care se revarsă încet din acest vulcan. Nu este vorba nici de focul mistuitor, nici de roca încă topită şi vâscoasă, care urcă din adâncul pământului. Societățile şi limbajul se feresc neîncetat din fața acestei revărsări care le amenință. Afabulația genealogică are, la oameni, caracterul involuntar
al reflexului muscular; sunt visele pentru animalele homeoterme sortite somnului ciclic; sunt miturile pentru societăți; pentru indivizi sunt romanele familiale . Se născocesc părinți, adică poveşti, pentru a da sens hazardului unei împreunări pe care nici unul dintre noi -nici unul dintre cei care devin rodul ei după zece luni selenare întunecate - n-o poate vedea.
Când marginile civilizațiilor se ating şi se încalecă, se nasc cutremure. Un astfel de seism a avut loc în Occident când marginea civilizației greceşti a atins marginea civilizației romane şi sistemul riturilor sale: când angoasa erotică a devenit *fascinatio* şi când râsul erotic a devenit sarcasmul a ceea ce numim *ludibrium.*
S-a întâmplat ca la 24 august 79 să se producă un alt seism, de data aceasta teluric. El a acoperit patru oraşe, care ne-au păstrat mărturia acestei catrastrofe. Oricum, nici Dumnezeu, nici Titus, nici oamenii n-au salvat vestigiile oraşelor Pompei, Oplontis, Herculanum şi Stabia, ci lava fierbinte, prin care locuitorii acestor oraşe au fost exterminați; ei trebuie să-i fim recunoscători pentru că a ferecat timp de secole aceste imagini „fascinante" sub piatră ponce, apoi sub stejarii-de-plută.
Alrani, iunie 1993

CAPITOLUL I
PARRHASIOS ŞI TIBERIU

în septembrie anul 14, Tiberiu i-a urmat la tron lui August. Tiberiu a rămas în istorie prin două enigme şi două atribute. Cuni-lingusul şi sihăstria sunt enigmele. Nictalopia şi pornografia sunt atributele. împăratul Tiberiu a colecţionat desene şi tablouri aparţinând pictorului grec Parrhasios din Efes. Anticii spuneau că Parrhasios a creat *pornographia* în jurul anului 410 înainte de Hristos, la Atena Textual, *pornographia* vrea să însemne „ta-blou-de-prostituată". Parrhasios o iubea pe târfa Theodoteea şi a pictat-o goală. Socrate susţinea că pictorul era un desfrânat *(abrodiaitos).*
Suetoniu povesteşte că împăratul Tiberiu a pus în dormitorul său un tablou de Parrhasios, în care era reprezentată Atalanta privindu-1 pe Meleagros cu o „complezenţă ruşinoasă" *(Meleagro Atalanta ore morigeratur).* Ludovic al XlII-lea a fost cel care a poruncit să i se pună în dormitor un *Sfântul Sebastian* de Georges de la Tour, şi, bineînţeles, să se scoată toate celelalte pânze care atârnau pe pereţi până atunci. Suetoniu continuă: „în perioada retragerii sale la Capri, lui Tiberiu i-a trecut prin cap să amenajeze o încăpere, înzestrată cu bănci, pentru plăcerile sale secrete *(arcanarum libidinum).* Acolo, el aduna cete de fete şi tineri desfrânaţi pentru împerecheri monstruoase, pe care le numea *spintrias* (sfinctere), le punea în scenă, urmând o triplă înlănţuire, şi se prostitua între ei pentru a-şi înviora prin această imagine poftele vlăguite *{deficientis libidines).* Şi-a împodobit camerele cu imagini şi statuete reprezentând picturile şi sculpturile cele mai lascive *(tabellis ac sigillis lascivissimarum picturarum et figurarum),* cărora le adăugase cărţile lui Elephantis pentru ca fiecare să găsească oricând modelul poziţiilor *(schemae)* pe care el le ordona. El numea „peştişori" *(pisciculos)* pe copiii de vârstă foarte fragedă, pe care îi punea să se cuibărească şi să se mişte între coapsele lui în timp ce înota, ca să-1 excite cu limba şi cu muşcăturile lor *(lingua morsuque).* Dădea copiilor neînţărcaţi să-i sugă, în chip de sân, organul genital până ce aceştia îl descărcau de laptele lui. Era plăcerea lui preferată. în crângurile şi boschetele lui Venus, a pus să se amenajeze grote şi caverne, în care tineri de ambele sexe se dedau plăcerilor costumaţi în silvani şi nimfe *(Paniscorum et Nympharum)."*
în imaginaţia anticilor felaţiunea deriva din cunilingusul femeilor elene din Lesbos. Verbus *lesbiazein* însemna a linge. Şi ceea ce era o practică tolerabilă în ginecee constituia o infamie pentru un bărbat liber din clipa când începea să-i crească barba
N-a existat niciodată homosexualitate, nici greacă, nici romană. Cuvântul „homosexualitate" a apărut în anul 1869. Cuvântul „heterosexualitate" a apărut în 1890. Nici grecii, nici romanii n-au făcut niciodată distincţie între homosexualitate şi heterosexualitate. Ei făceau distincţie între activitate şi pasivitate. Ei opuneau falusul *(Jascinus)* tuturor orificiilor *(spintrias).* Pederastia greacă era un rit de iniţiere socială. Prin sodomizarea rituală a *pais-ului,* sperma

adultului transmitea copilului virilitate. Cuvântul grec pentru sodomie, *eispein,* se traduce literalmente prin latinescul *inspirare.* Iubitul se supunea *inspiratorului,* de regulă un individ mai în vârstă, şi, în schimb, deprindea de la acesta arta vânătorii şi căpăta cultură, care erau cuprinse amândouă în război. Viaţa umană propriu-zisă, socială, comercială, artistică, cu alte cuvinte - războiul, constituie vânătoarea a cărei pradă este omul.
Nu putea fi vorba de schimbare a rolurilor în cuplul pederastic grec. La Atena, prostituarea masculină avea drept consecinţă pierderea drepturilor civice, şi un homosexual pasiv, dacă era surprins pe cale de a face politică, era pedepsit cu moartea El era socotit mai mârşav decât o femeie adulteră (a cărei pedeapsă nu putea fi moartea). Ritul de trecere pederastică are un tâlc funcţional: să-1 facă pe copil să părăsească gineceul în braţele unui bărbat, care să-1 elibereze de sexualitatea pasivă a gineceului în scopul de a deveni un reproducător (un tată) şi un cetăţean (un *erast,* un amant activ, un războinic şi vânător). Pilozitatea marca frontiera între cele două comportamente sexuale: păroşii activi în mijlocul *polisului,* toţi cei imberbi şi pasivi - în gineceu. Iată de ce Hermes este reprezentat când imberb şi flasc, când bărbos şi înzestrat cu un sex enorm în erecţie. Nici un bărbat, nici o femeie nu putea dori pe cel ce era bărbos. Doar cel imberb era frumos. Opoziţia intangibilă a grecilor este următoarea: *erastul* bărbos cherchelit opus *eromenului* imberb şi înfrânat. De unde cele două ritualuri sau ceremonialuri ale goanei după iepure cu mâna goală, care înseamnă iubirea pederastică (prada devine prădalnică) şi supinaţia de către bărbosul în erecţie a penisului flasc al imberbului (toţi adulţii sunt activi). Acestea sunt cele două scenarii convenţionale care figurează pe majoritatea vaselor greceşti cu desene erotice.
Ritul pederastic deriva, în Grecia, din opoziţia dintre gineceu şi *polis.* Romanii nu cunoşteau instituţia gineceului şi, deci, nici această opoziţie. Iubirea romană se deosebea de iubirea greacă prin următoarele trăsături: desfrâul *gens-i\or,* indecenţa verbală politică opusă cunoscutei *castiîas* a matroanei protectoare a familiei (a castei), în sfârşit, supunerea *(obsequium)* sclavilor. Morala sexuală romană era rigidă. Ea era statutară şi strict activă la bărbaţi. Tatăl lui Seneca o redă pe scurt *(Controverse,* IV, 10), când îl pune pe consulul Quintus Haterius să rostească următoarea sentinţă: *Impu-dicitia in ingenuo crimen est, in servo necessitas, in liberto officium* (Pasivitatea constituie o crimă pentru un bărbat născut liber, pentru un sclav - este o datorie absolută, pentru un libert - este un serviciu pe care are datoria să-1 facă stăpânului său). Seneca-tatăl adaugă că această *sententia* a lui Quintus Haterius i-a plăcut împăratului August când a auzit-o pentru înţelesul nou pe care retorul îl dădea cuvântului *officium.*
Moravurile romane sunt stricte: sodomia şi „irumaţia" erau socotite virtuţi; felaţiunea şi pasivitatea anală - abjecţii. *Pedicare* însemna sodomizarea anusului. *Irrumare* - sodomizarea gurii. Felaţiunea este un cuvânt modern, care spune multe despre societatea care 1-a ales. *Fellare,* adică a suge spontan, este de neînţeles pentru un roman. Nu se poate accepta decât irumaţia congenerului,

adică acesta să fie constrâns să primească în *gură fascinus-u\,* să-1 lingă şi să-1 muşte uşor până ce îşi va slobozi seva
Interdicția pasivității (a impudicității) îi privea, la Roma, pe toți bărbații liberi, indiferent de vârsta în Grecia, această interdicție îi lovea pe bărbați din clipa când începea să le crească barba (după ce, înainte, fuseseră toți pasivi, adică feminini, când erau imberbi). La Roma, unui bărbat i se spune pudic atâta vreme cât el n-a fost sodomizat (câtă vreme este activ). *Pudicitia* este o virtute a omului liber. Toți bărbații tineri, născuți liberi *(praetextati et ingenui)* sunt intangibili, şi prin aceasta romanii se opuneau inițierii *paid-erastike apaides-ilor* (bărbații tineri) de către *erastes* (adulții), instituită de *polisul* grecesc. De-abia în epoca principatului, câțiva poeți de la Roma au propus pe temeiuri egalitare adoptarea amorului „politic", pedagogic al *erastes-ilor* pentru *paides-i* (a adulților pentru *pueri).* Mai întâi ei au transferat această formă de amor asupra femeilor venale, apoi asupra concubinelor. în sfârşit - asupra patricienelor. Martirul acestei metamorfoze a fosf cavalerul Publius Ovidius Naso. Ovidiu este cel dintâi roman pentru care *voluptas* este reciprocă şi pentru care dorința masculină trebuie să fie înfrânată pentru a anticipa în manieră impudică (pentru un roman sentimentul constituie o impudoare şi dorința de a se pune în locul unui alt *status* - o nebunie) plăcerea ce o va încerca matroana: *Odi concubitus qui non utrumque resoluunt* (Urăsc îmbrățişările în care nici unul, nici celălalt nu se dăruiesc). Ovidiu adaugă, întrebuințând el însuşi cuvântul *officium,* pe care îl folosise consulul Haterius: *Officium faciat nulla puella mihi* (Eu nu pretind serviciu la o femeie). îndată după publicarea acestei *Ars amatoria,* August 1-a exilat pe cavalerul Ovidiu la „capătul pământului", la Tomis, pe malurile Dunării. Tiberiu a confirmat acest surghiun. Ovidiu a murit în anul 17.
Nici o urmă de păcat sau chiar de vinovăție nu umbrea şi nici nu stingherea relațiile sexuale ale anticilor, de orice natură ar fi fost ele. La Roma, însă, ele erau dominate de spaima statutară. Puritanismul nu se referă niciodată la sexualitate, ci la virilitate. Actul de dragoste este întotdeauna preferabil abstinenței, însă valoarea lui depinde întru totul de statutul obiectului care îl satisface: matroana, curtezana, cetățeanul, libertul, sclavul. Legiferarea divorțului, poligamia efectivă ca urmare a acestei legiferări, emanciparea matroanelor şi extinderea *obsequium-ului* au provocat dezordine în morala tradițională. Dragostea în căsnicie a fost considerată ca o victorie a desfrâului. August a fost cuprins de indignare. Virgiliu a susținut această indignare. Ovidiu a combătut o astfel de reacție. August a impus-o sub forma unei noi teologii şi a unei noi legislații. A trimis în exil un actor numai pentru că o matroană şi-a tăiat părul: tunzându-şi părul precum sclavele, ea se punea în afara *status-w\\xi* ei, devenea sclavă, se complăcea în slujba *(obsequium)* bărbatului pe care îl iubea. Din pricina iubirilor ei, August a exilat-o pe fiica sa, Iulia, în minuscula insulă Pandataria din largul coastelor Campaniei. Tiberiu, soțul ei, a confirmat acest exil. Iulia a decedat la sfârşitul anului 14. Tacit spune că tristețea a determinat-o să nu se mai atingă de bucate şi că s-a lăsat să moară.

Amorul pasiv pentru un patrician este un delict la fel de grav ca şi amorul sentimental sau adulterul pentru o matroană. însă homosexualitatea activă sau masturbarea de către o matroană a iubitului ei sunt nevinovate. Oricare cetățean poate să facă orice poftește unei femei nemăritate, unei concubine, unui libert, unui sclav. De aici -coexistența, în lumea romană, a actelor celor mai şocante şi a celei mai severe rigori morale. Virtute *(virtus)* înseamnă potentă sexuală. Virilitatea *(virtus),* fiind îndatorirea omului liber, indiciul puterii sale, eşecul era marcat de ruşine ori de demonism. Singurul model de sexualitate romană este *dominatio dominus* asupra celuilalt Violul în interiorul *statusurilor* inferioare este normal. Să te bucuri fără să-ți pui potența în serviciul celuilalt este un lucru respectabil. O epigramă de Marțial defineşte norma: „Vreau o femeie uşoară care, înainte de a fi a mea, se dăruieşte tânărului meu sclav şi care, doar ea, îi face pe trei bărbați să juiseze toți trei deodată. Cât despre aceea care vorbeşte tare *(grandia verba sonantem)* - să meargă să facă amor cu un imbecil din Bordeaux *(mentula crassae Burdigalae)."* Orice bărbat activ şi nonsentimental este cinstit Orice plăcere pusă în serviciul *(officium, obsequium)* celuilalt este josnică, şi din partea unui bărbat constituie un indiciu al lipsei de *virtus,* de virilitate, deci de *impotentia.* De aici, reprimarea nemiloasă a păcatelor care, prin contrast, nouă ni se par uşoare față de cutezanțele care, dimpotrivă, ni se par revoltătoare. Tânăra fată violată este fără de prihană, dar matroana violată este expusă riscului morții. Un libert care sărută un copil liber este pedepsit cu moartea. Valerius Maximus relatează că Publius Maenius a ucis un pedagog care dăduse un sărut fiicei sale de doisprezece ani.
Sclavul nu-şi poate sodomiza stăpânul. După Artemidor, aceasta este interdicția majoră. La fel, dacă această imagine apărea în cadrul unui vis, crea o serie de probleme celui ce o văzuse în clandestinitatea sufletului său şi în liniştea nopții. Sodomizarea sclavilor de către stăpâni constituia o regulă. Patricienii întindeau degetul şi ziceau: *Te paedico* (Te sodomizez) sau *Te irrumo* (îți umplu gura...) Apoi a fost sexualitatea de la Cicero la sfârşitul Republicii. A fost şi a lui Seneca sub imperiu.
Cetatea romană însemna pietatea *(pietas)* masculină, castitatea *(castitas)* matroanelor, *obsequium-ul* sclavilor. Aceste trei cuvinte romane ne permit să înțelegem rigoarea codificată a anecdotelor sexuale, consemnate de Suetoniu despre Tiberiu, împăratul cuni-ling, pe care îl pasionau tablourile pornografice ale lui Parrhasios. Pietatea *(pietas)* romană nu are câtuşi de puțin sensul de evlavie, smerenie, care mai apoi a derivat din ea *Pietas* este Enea, purtându-1 pe umeri pe tatăl său Anchise. Este o legătură romană prin excelență. Nu este sentimentul de tandrețe filială, cum, adesea, latiniştii s-au mulțumit să traducă. Este un comportament silit, a cărui origine este funerară, ce apasă pe „umerii" fiilor. Este devotamentul unilateral, mergând de la fiu către tată. Lucru curios, nu Venus (mama lui Eros şi Priap înainte a de fi mama lui Enea, patroana Romei, mama lumii materiale înainte de a deveni străbuna genealogică a cezarilor) este cea sărbătorită în mitul întemeierii: este relația care merge de la fiu spre tată,

este Enea pios care îl duce pe umerii săi pe Anchise, soțul lui Venus. Relația filială este de asemenea lipsită de reciprocitate, precum relația sexuală are datoria de a fi. Pietatea este această obligație de nestrămutat, care merge de la mai recent spre mai vechi. Această afecțiune exclusiv filială este cea care împinge crepusculul spre revărsatul zorilor, care împinge fructul spre sămânță, care împinge privirea *spre fascinus.* (Această pietate este cea care a format legăturile clientelei virile, ale patronajului, ale năşiei, care au preluat ştafeta lumii antice: confreria preoților în catolicismul roman, mafia siciliana.)
Homer o arată pe Afrodita apropiindu-se de Anchise, paznic la boi pe muntele Ida Anchise deznoadă cingătoarea Afroditei şi o fecundează, zămislindu-l astfel pe Enea. Anchise o pierde pe Venus rupând tăcerea pe care i-o promisese. Şi precum Anchise o pierde pe Venus, tot aşa Enea îşi abandonează soția (pe Creusa) pentru a-şi salva tatăl (Anchise) şi fiul (Ascanius). Doar între tată şi fiu există o dragoste divină *(pietas),* care este o datorie. între soție şi soț există o legătură umană (o strângere de mână era de ajuns pentru încheierea oricărei căsătorii romane) la care dorința nu obligă în nici un chip, dar care poartă speranța fecundității.
Tot astfel Enea o abandonează pe Didona: el sacrifică dorința pentru datoria față de propriul său neam *(gens).* Iată cum fiul lui venus o sacrifică pe Venus de trei ori pentru *pietas.*

Castitatea *(castitas)* romană nu are defel sensul de virtute, fericire, neprihănire care a provenit din ea *Castitas* este aceea a Lucreției violată de Sextus, care şi-a pus capăt zilelor în fața violenței tiranice şi „etrusce" a dorinței masculine: sinuciderea ei cu ajutorul unui pumnal de bronz întemeiează republica „română". Republica îşi are obârşia în opoziția dintre dorință şi fecunditate, oferind exemplul aceleiaşi sfâşieri dintre Venus şi *pietas,* dintre tirania fratricidă şi republica Părinților. Mai precis, dintre lumea etruscă şi valorile romane. într-un mod comparabil, încă de la întemeierea oraşului, Romulus 1-a ucis pe fratele său Remus prin violență. De acea, Părinții (senatorii) l-au ucis pe Romulus şi au susținut că a devenit zeu în cer pentru a nu mai trebui să îndure un rege pe pământ.
De ce Lucreția, soția fidelă (niciodată culcată, mereu aşezată pe scaun, torcând lână) a lui Tarquinius Collatinus, se sinucide din pricină că a fost violată de Sextus? *Mater certissima, pater semper incertus* (Mama este sigură, tatăl e întotdeauna nesigur). Prin viol, fecunditatea este întinată. Fidelitatea nu este un sentiment conjugal, ci o consecință a fiabilității descendenței spermatice. *Castitas* este singurul scop atribuit fecundității căsătoriei. O *matrona* care nu este însărcinată nu numai că nu poate să-i fie infidelă *patronus~u\u\,* dar ea nu are nici dreptul de a fi violată. în caz de viol, violatorul, dacă este surprins, poate să fie pedepsit, însă pe matroana violată o aşteaptă moartea. Desfrâul este cel care oferă definiția negativă a castității. Totul le este permis femeilor care au

puține şanse să fie mame sau nu vor deveni niciodată. *Stuprum-w* nu le atinge decât pe mame şi pe văduve. *Stuprum-\x* înseamnă întinarea sângelui care rezultă din raporturi trupeşti nelegitime. O mamă violată sau o văduvă violată se face vinovată de desfrâu. Aceasta este *pudicitia:* integritatea activă a trupului. *Castitas* este integritatea „castei", ce rezultă din acelea care poartă embrionul, provenit, în concepția anticilor, din sămânța virilă. Violată, Lucreția trebuie să se omoare, si se omoară.
Nimic nu este mai puțin cast decât o astfel de castitate. O anecdotă de Macrobiu ne face să înțelegem această *castitas (Saturnalii,* II, 5, 9). Mulți se arătau uimiți, față de lulia cea bătrână, de incredibila asemănare a celor trei copii ai săi cu tatăl lor (Agrippa). lulia răspundea: *Numquam enim nisi navi plena tollo vectorem* (Eu nu iau pasageri decât atunci când corabia este plină). Femeia gravidă care a fost spurcată e castă pentru că rămâne intactă în ceea ce priveşte descendența. Plăcerea nu trebuie să fie fidelă pentru că este castă: ea nu este decât fecundant. Legătura nu porneşte de la fecundant la fecundat pentru că *pietas* nu porneşte decât de la fecundat la fecundant (pietatea nu porneşte decât de la credincios la divinitate, de la fiu la părinte, de la *vulva* la *fascinus,* de la slujitor la *dominus,* de la *domus* la zeii Familiei, adică la „imaginile" Părinților morți imprimate în ceară sau, altădată, făcute din teracotă şi plasate pe acoperişul caselor din Etruria). Plăcerea *(voluptas)* este natura, reproducerea animală, ca şi încrucişarea vegetală, ca şi sperma sau valul din care s-a întrupat Afrodita, ca şi pântecele, care creşte, al mamei sau creşterea lunii pe cerul nocturn, ca şi mersul astrelor în pulsația nopții şi a zilei. Singura fidelitate porneşte de la fiu la tată. Pământul este „glia" deoarece numai *fascinus-ul* este germinatorul, „genealogistul".
Genius, Muto, Fascinus, Liber Pater erau numele diverşilor zei care aveau în paza lor talismanul triumfător. Ce este Fascinus? Este divinitatea despuiată a zeilor. Natura se bucură neîncetat şi Părinții procreează. Pentru zei este totuna că ai zămislit ori că zămisleşti. Aceasta este scena inițială neîntreruptă. Divinitatea Marilor Zei este *aeternalis operatio:* este un coit nesfârşit. Aceasta este a sa nelimitată *actualitas.* Fiecare oră constituie floarea pe care el trebuie s-o culeagă din goana clipei, fiindcă Divinitatea stăruie în clipa nesfârşită. Divinitatea este ceea ce August impune Imperiului: *Semper vetus, semper novus* (întotdeauna vechi, întotdeauna nou). Decizia politică a împăratului August, din momentul reevaluării panteonului roman, a fost să impună Imperiului unirea dintre Marte şi Venus. însoțind pe tatăl lui Romulus cu mama lui Enea, el a născocit o scenă primitivă imposibilă (Enea era fructul iubirii dintre Anchise şi Venus, precum Remus şi Romulus al violării Reei Silvia de către Marte). El a constituit un neverosimil şi frapant cuplu păgân al *Romei.* în consecință, cea mai mare parte a frescelor dezgropate înfățişează această uniune sfruntată.
Vestalele, păzitoarele penaților şi ale fetişurilor poporului roman, venerau un sex masculin în erecție. Pe colina Velia, zeul Mutunus Tutunus era reprezentat de o piatră falică pe care veneau să se aşeze miresele. întotdeauna de 17 martie,

puerii care îmbră-caseră veşmântul virilității, intrând în clasa *Patres-i\or,* trăgeau căruța lui Fascinus. Obscenitatea lingvistică era rituală: este vorba de versurile licențioase *(Fescennini versus).* Obscenitatea romană poate fi definită ca un limbaj eficient în actul nupțial. Aici, decența era interzisă, fiind socotită sterilizantă. Obscenitatea rituală a limbajului şi orgia rituală a familiei *(gens)* constituie cele două fețe ale potentei active, fecundă în pântece, victorioasă asupra națiunilor, de bun augur în statuetele obscene din fiecare casă, pe fiecare acoperiş, la fiecare răspântie, delimitând fiecare câmp, aşezate deasupra farurilor pe mare. Orgiile rituale au fost limitate la cinci persoane, în anul 186 î. H., şi sacrificiul uman care le însoțea a fost interzis.
Romanii considerau că în uniunea dintre soți rolul primordial aparține femeii (căsătorită între şapte şi doisprezece ani), că femeia era cea care se angaja cel mai mult în pactul castității - *castitas* -(nu al virginității) pe care ea îl încheia cu bărbatul şi pe care rămânea stăpână în orice clipă, deoarece, în mod esențial, de inițiativa, de fecunditatea, de „maternitatea" ei depindeau reuşita coitului, îngrijirea soțului, creşterea copiilor şi gospodărirea casei. De aceea, matroanele se aflau sub patronajul unei zeițe, Iuno Iuga. Şi de aceea cuvântul roman care denumeşte căsătoria nu priveşte decât femeia. în forma sa latină cuvântul căsătorie *(matrimonium)* semnifică transformarea femeii în mamă, preschimbându-se în *inatrona,* în „matrimoniu".
Căsătoria romană era o *societas,* o asociere de procreare. Formula rituală rostită de logodnică cu prilejul strângerii de mână rituale şi-a pierdut orice sens pentru romanii de mai târziu şi pesemne că enigma pe care o conține n-o să fie niciodată deslușită: *Ubi tu Gaius, ego Gaiai* (Unde eşti tu Gaius, acolo sunt şi eu Gaiai). Formulei îi revine rolul jugului: ea reproduce ceva misterios, fără să antreneze totuşi duplicarea patronimică pe care expresia pare să o indice. Matroanele îşi păstrau numele pe care îl aveau de la naştere, şi personalitatea lor nu era anulată din momentul căsătoriei de către cea a bărbatului cu care se căsătoreau.
în anul 195 î. H., matroanele au ieşit în stradă pentru a cere abrogarea legii Oppia. Iuvenal povesteşte despre o mulțime de femei, care strigau cu energie: *Homo sum!* Libere de a-şi repudia soțul oricând, ele se eliberează de asemenea de sub tutela tatălui lor. Nici o comunitate nu amesteca averile soților, testamentele lor erau separate.
Căsătoria era un rit prin care femeia era sustrasă oricărei lucrări ce intra în atribuția sclavilor (inclusiv alăptarea) în afară de torsul lânii. Amorul şi vinul erau interzise matroanelor, ca şi poziția culcată la masă (spre deosebire de soțiile etrusce). Unei *matrona* (în comparație cu *gens),* unei *domina* (în comparație cu sclavii) îi era rezervat **jilțul.** Se considera că zestrea este dată pentru a compensa cheltuielile pentru întreținerea sclavilor care intrau în casă *(domus)* ca slujitori pentru a o scuti pe *domina* de treburile nepotrivite cu statutul ei. Singura sarcină ce le revenea femeilor era spaima statutară. Spaima față de violul lui Fascinus: aceasta era Camera Misterelor. Deoarece logodna între clanuri

(gentes) se făcea din leagăn, patricienii se căsătoreau cu fete în etate de la şapte la doisprezece ani, care nu atinseseră vârsta pubertăţii, infantilizate de transplantarea lor, înspăimântate de misiunea lor. Se considera că fetele intră în pubertate la doisprezece ani, însă plăcerile erotice şi pedagogice obţinute de la fetele impubere erau lăudate. în această problemă, ca şi în altele, regula romană era rigidă: de la naştere până la vârsta de şapte ani, copilăria era intangibilă *(infam* înseamnă incapabil de a vorbi, animalic, care nu răspunde de actele sale, mai mult decât „omul *furiosus* ori ţigla care cade de pe acoperiş"). De la şapte la doisprezece ani urmează plăcerile legate de prepubertate. Mai departe - reproducerea şi pierderea statutară a oricărei atracţii erotice. (Nu virginitatea este cea care îl asigură pe roman de neprihănire; prepubertatea cu plăcerile ei o îmblânzesc pe tânăra copilă; izolarea îi stabileşte *castitas.* Abstinenţa n-a fost niciodată un reflex roman. Este o născocire a stoicismului.) Căsătoria reproducea în acest caz *pietas.* Protecţia *(tectus* înseamnă „acoperiş") soţului pentru copil, precum *obsequium-ul* copilului pentru tată, formează legăturile nereciproce ale căsătoriei şi invită să fie „reproduse" numaidecât în poziţiile proprii „reproducerii" sexuale. Soţiile sunt nişte mici Enea copii, pe care *patres* le ţin de mână. Fiecare soţ este bătrânul Anchise, pe care viitorii lui fii îl vor purta pe umeri şi al cărui spirit tutelar îl vor cultiva. Plaut spune că la matroane însuşi cuvântul „iubire" este tabu *(infandus).* Matroana sentimentală se situează în afara statutului. O copilă nu trebuie să fie îndrăgostită de tatăl ei, ci să tremure de frică. Ceea ce întâlnim în Oda a douăsprezecea de Horaţiu: „Nefericite-s fetele care nu se pot lăsa pradă jocului dragostei *(amori ludum),* pe care le fac să tremure de teamă cuvintele usturătoare ale unui unchi sever *(exanimari metuentes patruae verbera linguae)".* Să te laşi subjugată de pasiunea dragostei constituie un preludiu inadmisibil în căsătorie (când trebuie să devii *matrona* pentru *gens* şi *domina* pentru *servus).* Reprezentarea acestui sentiment de prostituată (pasiunea) a fost proscrisă de către romani, şi autorul ei - exilat fără întârziere pe o insulă ori în cetăţile româneşti ale lui Ovidiu. *Voluptas* este distructivă pentru *castitas.* Venus este zeiţa patroană a femeilor desfrânate, Iunona - a „matroanelor". O piesă de Terenţiu din anul 165 î. H. o aduce în scenă pe Philumena, care a fost violată într-o noapte când se ducea la celebrarea misterelor. Ea se căsătoreşte cu Pamphilus fără a face caz de acest viol, dar soţul ei nu se atinge de ea, deoarece el o iubeşte cu pasiune pe prostituata Bacchis. Pamphilus pleacă într-o călătorie. Philumena îşi dă seama că a rămas însărcinată cu violatorul, fiindcă soţul ei nu o atinsese. Ea aşteaptă înspăimântată întoarcerea soţului. în final, Pamphilus descoperă că el a fost cel care o violase în noaptea aceea dinaintea căsătoriei lor, fără să ştie că este ea. Toată lumea plânge de bucurie: violatorul este soţul. Acest *happy end,* în sens roman, este „cast".

Obsequium-u este respectul pe care sclavul îl datorează stăpânului. Pe urmă s-a transformat treptat în respectul cetăţeanului pentru principe. Aceasta este cea mai mare schimbare a Imperiului, care a pregătit apariţia creştinismului:

extinderea respectului statutar, a pietății, pe care *populus romanus* începuse să le datoreze geniului *(genius) princepsului,* birocratizarea libertății, devenită obsecvioasă pentru toate clasele şi toate statutele (inclusiv pentru Părinții din senat față de principe) şi apariția culpabilității (care nu este decât organizarea psihică a *obsequium-ului).* Tacit relatează că Tiberiu, obligat să fie împărat, regretând republica, ori de câte ori ieşea din curie, spunea în greacă: „O, voi oameni care iubiți sclavia!", şi le arăta celor ce îl înconjurau dezgustul său față de Părinții, consulii, cavalerii care cereau renunțarea la libertățile publice şi preferau serviciul principelui (adică *officium-u\,* la granița impudorii pasive şi ruşinoase a liberților, la limita obedienței sclavilor).
O populație obsedată de teama față de *rex,* care întemeiase republica, a început brusc să basculeze. Ea a respins lupta civilă fratricidă (care constituia totuşi mitul întemeietor). Ea s-a năpustit *{ruere* - cuvântul îi aparține lui Tacit) în servitute: a oferit o putere instituțională fără margini cum nu s-a mai aflat vreodată în spațiu (o hegemonie mondială fără bloc advers), cea mai solitară în exercițiul ei (pe cel investit cu putere eliberându-1 pe de-a-ntregul de constrângerea legilor care de acum înainte îi împovărau pe şefii de clanuri deveniți obsecvioşi), unui singur om, fără o modalitate de desemnare, fără o regulă de succesiune. Este ceea ce modernii numesc imperiu, iar anticii - principat
Octavian, devenit August, a disciplinat senatul, a imobilizat Forumul, a închis Tribuna, a suprimat asociațiile, a cenzurat moravurile, a înmulțit legiunile de la frontiere şi flotele maritime, a făcut ordine în comerț, care cunoaşte o mare dezvoltare, a exilat oamenii liberi care regretau republica sau care nu se supuneau *obsequium*-ului, pe care îl extindea Termele, teatrele, amfiteatrele, circurile au contribuit la „servitutea trândavă a oraşelor" (Seneca, *De ira,* III, 29).
în anul 18 î. H., August a reglementat sexualitatea cetățenilor. A făcut asta prin *lex Julia de adulteriis coercendis*. împăratul a mers până la a-şi deporta propria fiică, pe Iulia, care era căsătorită cu fiul lui adoptiv, Tiberius. Pedeapsa prevăzută pentru matroanele care iubeau n-a mai fost moartea, ci *relegatio in insulam* (deportarea pe o insulă, pornind de la August, înainte de a redeveni moartea sub împăratul Constantin). Acesta a fost începutul unei lungi epoci represive de care, două secole mai târziu, partidul creştin a profitat din plin. *Plenum exiliis mare,* a scris Tacit: mările erau pline de exilați în insule. Politica imperială era pe atât de contradictorie, pe cât era de implacabilă. Vreme de două secole, tirania a pretins că este istovită de obsecviozitatea, de pasivitatea virilă *(impudicitia)* pe care ea o rânduia în capetele şefilor de clanuri şi pe care o formula în legi.
La Roma, puterea a legat într-o singură fascie (cuvântul *fascis,* desemnând nuielele de mesteacăn legate cu o cureluşă pe care le purtau pe umeri lictorii ce precedau demnitarii în drum spre curie, este acelaşi din care se formează *fascinus,* fascinație, fascism) potența sexuală, obscenitatea verbală, dominarea

falică şi încălcarea normelor statutare. Trebuie cuprinse în acelaşi act de gândire simularea rusticității verbale, revendicarea limbajului care exclude în mod obsesiv ideea de a minți, de a se minți, adică de a zădărnici teama superstițioasă de farmecele făcute erecției virile, care, în ochii romanilor nu se deosebeau de noțiunea de *potentia* (de *fertilitas,* de *victoria).*
Astfel, forța fizică, superioritatea războinică, erecția fascinantă, caracterul îndărătnic, plăcerea *(voluptas)* nesupusă constituie în mod indivizibil virtutea masculină *(virtus vir).* După cum circum-cizia era semnul alianței în sânul triburilor evreieşti, renunțarea la pasivitate a fost semnul care şi-a impus legea sa poporului al cărui totem este lupoaica. Atunci poate fi înțeleasă încălcarea rituală a legilor pe care împăratul *(princeps)* şi-o asuma: pasivitatea homo-sexuală, bestialitatea, felația. Nero a înlesnit căsătoriile între homosexuali. Tiberiu a ales cunilingusul (şi chiar cunilingusul matroanelor). Suetoniu relatează că Tiberiu a adus în apartamentul personal din palatul său, sub tablourile lui Parrhasios, o patriciană pe nume Mallonia. Mallonia a refuzat să se supună exigențelor sexuale ale împăratului. Ea spune că acesta era un „moşneag a cărui gură era obscenă şi care, păros ca un țap bătrân, exala putoare" *(obscaenitate oris hirsuto atque olido seni).* După exemplul Lucreției, Mallonia s-a străpuns cu o spadă (deşi castitatea ei nu a fost împricinată). La jocurile care au urmat sinuciderii ei, poporul roman a început să aplaude versul: *Hircum vetulum capreis naturam ligurire* (Țapul bătrân linge vulva caprelor).
Principii se proclamă fii ai lui Venus. Această proclamație este *Eneida.* Cine este fiul lui Venus şi Marte? Eros. împărații au devenit *erotikoi.*
Cu cât agresivitatea sexuală imperială era mai copioasă şi aproape exuberantă, cu atât pacea Imperiului era mai solidă şi sufletele lipsite de grijă. Libidoul delictuos (sau legendele libidinoase) al împăraților devine el însuşi un rol sexual statutar rezervat principelui. Această dorință fără limite era legea imperiului fără frontiere. *Genius-ului* imperial îi este încredințată întreaga genialitate a teritoriului imperiului. Lui (lui, care este singurul din lume nesubordonat legilor) îi revin toate interdicțiile din lume. Lui îi revin toată mânia, toate capriciile, toată feminitatea, incestul, animalele etc. Aceste povestiri mileziene brodate sau născocite în toate scrierile despre împărați aveau o funcție apotropaică. Din acest unghi de vedere, împăratul nu este decât un mare clopot *(tintinnabulum)* care alungă impotența
La 19 august, anul 14 d. H., la Nola, lângă Napoli, la orele trei după-amiază, August a murit bolnav de diaree.
Neliniştea a urmat terorii şi tăcerea - tăcerii. Erau comentate cuvintele pe care împăratul care tocmai murise le-a spus despre ginerele său: *Miserum populum qui sub tam lentis maxillis erit!* (îl plâng pe poporul care va cădea sub nişte maxilare atât de lente!) Se comenta în şoaptă moartea unui om care şi-a dat suflarea în ziua aniversării naşterii sale în aceeaşi cameră unde a scâncit şi a ieşit din vaginul mamei sale. Vreme de treizeci şi şapte de ani a fost tribun, de treisprezece ori consul, de douăzeci şi una de ori im-perator.

Tiberiu s-a prefăcut să refuză tronul vacant. Velleius Paterculus spune că era dornic să salvgardeze ceea ce tatăl său adoptiv edificase şi se temea de putere, astfel încât a cerut să fie împărțită. Dio Cassius zice că a pretextat cei cincizeci şi şase de ani ai săi şi a declarat că vederea lui nu mai este prea bună pe timp de zi, păs-trându-şi întreaga agerime doar noaptea. La 17 septembrie, anul 14, Tiberiu încă mai ezita în fața senatului, întrebându-se dacă nu s-ar putea restaura republica Părinților.
Tiberiu este singurul împărat care a fost speriat de omnipotență pe toată durata domniei. Tiberiu reprezintă dezgustul *(taedium)* principelui față de servitutea râvnită şi, ca să zicem aşa, voluntară a Părinților. El se temea în mod superstițios de puterea cu care fusese investit îi era foarte ruşine pentru calculele, interesele şi lipsa de vlagă prin care republica îşi croise pieirea El spunea că victimele înseşi nu au pus limite servitutii lor, sortind un individ izolat omnipotenței şi divinizării (adică morții violente, ca un nou Romulus).
Opt împărați din doisprezece au pierit de moarte violentă ca nişte bandiți la drumul mare, ca nişte sclavi, ca Iisus din Nazaret, din lipsa unei legi a succesiunii.
Până la urmă Tiberiu a acceptat puterea, exprimându-şi nădejdea că se va descotorosi de ea foarte repede, însă toată viața, când era întrebat cum a suportat această povară, el răspundea invariabil că avea impresia că „ținea un lup de urechi *{lupum se auribus tenere)".* Să fim bine înțeleşi: această lume, unde nu există decât tată (în afară de Venus, o lupoaică şi fantoma Reei Silvia) nu este decât o haită de lupi. Lupoaica este animalul totem. *Lupa* - adevărata mamă a lui Remus şi Romulus. *Lupa* este un alt nume pentru prostituată. în latină bordel se zice *lupanar.* Latinescul *Vixit* de pe morminte este corespondentul etruscului *Lupu.* Tiberiu pretindea că vedea numai pe întuneric. El susținea că vede ceea ce alți oameni nu văd. Ce se află în adâncul nopții? Nictalopia este legată de pornografie. în beznă se afla ceea ce acest om ținea de urechi. Acest om era un lup. Suetoniu spune: „Avea ochi foarte mari, care - lucru extraordinar - vedeau şi noaptea pe un întuneric de nepătruns *(noctu etiam et in tenebris)."* Pliniu cel Bătrân (înainte ca Vezuviu să se trezească şi să-1 acopere cu cenuşa lui): „Se spune că împăratul Tiberiu, singurul dintre toți muritorii, poseda, când se trezea în miez de noapte, facultatea de a vedea vreme de câteva clipe ca în plină Zi". Se spunea, de asemenea, că, tocmai datorită caracterului său suspicios, el a lăsat acest zvon să circule pentru a preveni atentatele nocturne. Din lup s-a transformat în bufniță, înainte de a deveni țap, când a insultat-o pe aristocrata Mallonia, înainte ca ea să-şi înfigă spada sub brâul ce îi încingea sânii.
în greacă, *anakhoresis* înseamnă a se retrage, a se îndepărta, a se izola *Eremus* este deşert. Ermit - cel care pleacă. Tiberiu este unul dintre cazurile cele mai ciudate din istoria puterii: este împăratul anahoret
înainte de a veni la domnie, s-a retras din lume, în Rodos (din anul 6 î. H. până în 2 î. H.). Pentru a-i face pe August şi pe Livia să-1 lase să plece, el n-a mâncat nimic timp de patru zile. Aceştia au cedat. El i-a părăsit fără să le spună nici un

cuvânt. Din ianuarie 21 până în primăvara lui 22 d. H., când domnea de şapte ani, s-a retras mai bine de un an în Campania Şi-a isprăvit domnia printr-o retragere de unsprezece ani în insula Capri (din anul 26 până în 37). Aceasta este *auto-relegatio in insulam. Capreae* îi părea inaccesibilă; ea era înconjurată de stânci submarine; faleza cădea perpendicular în mare. Configuraţia ei era *horridus*. Iată cuvântul secret al frumuseţii la Roma şi acelaşi cuvânt care defineşte versurile fescenine. Când un om hotărăşte de trei ori în viaţa lui să abandoneze totul înseamnă că impulsurile lăuntrice care îl împing să repete aceste plecări sau să-şi reorganizeze pustiul din el izvorăsc din străfundurile fiinţei lui.
Tiberiu eremit era foarte mare, foarte robust, mai puţin mâna lui] dreaptă, care era slabă. Faţa lui era mohorâtă şi albă. îi plăcea mult] vinul. Romanii spuneau că lui îi plăcea vinul pentru că această * băutură semăna cu sângele. Tiberiu era un mare cunoscător de vi- j nuri. El zicea că împreunarea sexuală şi beţia erau singurele mijloace care le-au fost date oamenilor ca să cadă dintr-o dată în moartea somnului. îi plăcea Cossus, fiindcă acesta din urmă dorea să se înece în vin.
Nu se tundea decât când era lună nouă.
îşi detesta talia înaltă, căci era silit să se aplece. Avea întotdeauna mare grijă să facă urările de rigoare celui ori celei ce strănuta. Era întotdeauna însoţit de un astrolog. îi plăcea să i se citească din greci, precum şi expunerile retorilor, discuţiile filosofice. A trăit înconjurat de literaţi. îşi acoperea faţa cu plasturi. A refuzat întotdeauna să fie văzut de medici. I-a disprețuit întotdeauna Tacit relatează că, înainte de a muri, Tiberiu 1-a respins pe medicul Charicles, la Misen, spunând că acela care a trăit un număr atât de mare de ani în trupul său cunoaşte mult mai bine „locuinţa" decât un vizitator de un ceas. Suetoniu povesteşte că Tiberiu a murit în felul următor: mai întâi a căzut în apatie la Astura, în Campania A dorit să meargă până la Circei. A azvârlit o suliţă într-un mistreţ din arenă şi a simţit un junghi *(latere convulso).* A dorit să meargă la Misen. A chefuit Reţinut de furtună, a murit în patul lui. Sau, cel puţin, cei din jur l-au crezut mort Caligula s-a proclamat prematur împărat. La 16 martie 37, Tiberiu şi-a revenit în fire. El a chemat un servitor. Seneca Tatăl relatează că, încercând să se ridice, el s-a rostogolit din pat Tacit spune că Macron a fost silit să-1 ajute pe bătrân să moară, apăsându-i o pernă pe buzele care au iubit atât de mult sexul *{cunnus)* patricienelor.
Ajungem la clipa morţii. în clipa morţii, Tiberiu, „simţindu-se cuprins de slăbiciune, şi-a scos inelul, ca şi cum dorea să-1 dea cuiva, însă, după ce 1-a ţinut câteva momente în mână, şi 1-a pus din nou pe deget A rămas cu mâna stângă strânsă *{compressa sinistra mânu).* Apoi a murit".
Idealul romanilor se împărţea între eroism şi glorie. Amândouă se regăsesc în clipa morţii. O „moarte frumoasă" era obsesia lor: *carpere,* a smulge, a culege clipa morţii. Tiberiu a murit din pricina efortului pe care 1-a făcut la vârsta de 73 de ani, lansând sulița asupra mistreţului în arena din Circei. Clipa morţii nu este

decât un tablou. Ea nu constituie doar fondul odelor sau al istoriei. Clipa morții se află în amfiteatru: sacrificiile umane, coridele, despuierile, torturile şi scenele carnivore. Romanii antici au preluat de la etrusci jocul lui Phersu. *Populus Romanus* paria pe oamenii care urmau să fie pedepsiți cu moartea în cel mai scurt timp. *Ius gladii* - acesta este Imperiul roman (dreptul de viață şi de moarte).
Frescele pictorilor, precum arena oraşelor, reprezentau foloasele morții înfruntate. Nu doar Tiberiu a fost pasionat de Parrhasios Pornograful. O pagină din Seneca-Tatăl construieşte un mic roman în jurul lui Parrhasios, care face o legătură între privire şi moartea care vine. Acesta este privirea spaimei, şi Parrhasios însuşi, cu patru sute de ani mai înainte, scrisese pe una dintre picturile sale că el o atribuie viziunilor nocturne *(visiones nocturnae)* pe care le aduc visele.
Seneca-Tatăl spune *{Controverse,* X, 5) că atunci când Filip al II-lea i-a vândut pe olintieni ca prizonieri de război, Parrhasios din Efes, pictor atenian *{pictor atheniensis),* a cumpărat pe unul dintre ei, un bătrân, 1-a supus la chinuri ca să picteze după modelul lui *{ad exemplar)* un Prometeu înlănțuit, pe care cetățenii din Atena i-1 comandaseră pentru templul din Atena
— *Parum, inquit, tristis est* (Nu este destul de trist), a spus Parrhasios, când bătrânul a fost aşezat în mijlocul atelierului.
Pictorul a chemat un sclav şi i-a cerut să continue chinurile, ca bătrânul să sufere şi mai mult.
Şi bătrânul a fost din nou supus torturii. Toți cei prezenți au fost cuprinşi de milă.
— *Emi* (Eu l-am cumpărat), a replicat pictorul. *Clamabat* (Omul țipa). I-au imobilizat mâinile. Cei ce-1 înconjurau pe pictor au protestat din nou.
— *Servus, inquit, est meus, quem ego belii iure possideo* (Se află în posesiunea mea, în virtutea dreptului de război).
Aşa se face că, într-o parte, Parrhasios îşi pregătea prafurile, vopselele şi uleiurile, iar, în cealaltă parte, călăul îşi pregătea focul, biciul şi restul instrumentelor de tortură.
— *Alliga* (înlănțuiți-1), a adăugat el. *Tristem volofacere* (Vreauj să-i dau o expresie de suferință).
Bătrânul din Olint a scos un țipăt sfâşietor. Auzind acest țipăt, cei de față l-au întrebat pe Parrhasios ce îi place mai mult: pictural sau tortura Nu le-a răspuns. A început să strige la călău:
— *Etiamnunc torque, etiamnunc! Bene habet; sic tene; hic\ vultus esse debuit lacerati, hic morientis!* (Schingiuieşte-1 şi mai tare, şi mai tare! Perfect, ține-1 aşa; priviți, aceasta-i fața lui Pro-' meteu sfâşiat cu cruzime, a lui Prometeu cuprins de chinul morții!)
Bătrânul a simțit că îl părăsesc puterile. A început să plângă. Parrhasios i-a strigat:
— *Nondum dignum irato Iove gemuisti* (Vaietele tale încă nu seamănă cu cele

ale unui om urmărit de mânia lui Iupiter).
Captivul îşi dădea sfârşitul. Cu o voce pierită, bătrânul din Olint i-a spus pictorului din Atena:
— *Parrhasi, morior* (Parrhasios, mor).
— *Sic tene* (Rămâi aşa).
Toată forţa tabloului stă în această clipă.

CAPITOLUL II

PICTURA ROMANĂ

Un dialog al lui Xenofon ni-1 arată pe Socrate chestionându-1 pe Parrhasios referitor la esența picturii. Socrate a fost condamnat la moarte şi executat în anul 399 î. H. Xenofon şi-a scris *Amintirile* pe la 390 î. H., la Scillonte.
într-o zi, Socrate intră în atelierul din Atena al lui Parrhasios *zugravul.* în limba greacă pictorului i se spune *zographos* (cel care scrie o persoană vie). în latină i se spune *artifex* (cel care face o artă, o operă *artificialis).*
„— Spune-mi, Parrhasios, îl întreabă Socrate, nu-i aşa că pictura *(graphike)* este imaginea lucrurilor pe care le vedem *(eikasia ton orâmenân)!* Astfel adânciturile şi reliefurile, clarul şi obscurul, tăria şi moliciunea, ceea ce este zbârlit şi ceea ce este neted, prospețimea şi bătrânețea corpurilor voi le imitați cu ajutorul culorilor?
— Adevărat grăieşti, îi răspunde Parrhasios.
— Şi acum, dacă vei vrea să înfățişezi forme frumoase *(kala eide),* deoarece nu este uşor să întâlneşti un om la care totul să fie ireproşabil, vei chema mai multe modele. De la fiecare vei lua ceea ce are mai frumos. După care vei compune un corp întru totul frumos, nu-i aşa?
— într-adevăr, aşa facem, zice Parrhasios.
— Atunci, exclamă Socrate, înseamnă că tot ce este mai grăitor, mai delicat, tot ce este mai înduioşător, mai scump, mai demn de a fi căutat, mai dorit, expresia sufletului *(to tes psuches etos)* nu o imitați deloc? Ori ea nu este prin nimic imitabilă *(mimeton)!*
— Dar cum să-1 simți, Socrate? răspunde Parrhasios. Ea nu are nici proporție *(summetrian),* nici culoare *(chrâma),* nici una dintre însuşirile de care ai vorbit. Ea nu este vizibilă *(oraton).*
— Ei, răspunde Socrate, parcă nu vezi destui oameni care au priviri *(blepein)* ce exprimă bunăvoință şi, în alte momente, priviri din care transpare ura?
— Socotesc că este adevărat, răspunde Parrhasios.
— Aşadar, n-ar trebui ca aceste expresii să fie imitate prin intermediul ochilor *(ommasin)?*
— Aşa este, zice Parrhasios.
— Când nişte prieteni sunt fericiți sau necăjiți, fețele *(ta prosopa)* celor preocupați de fericirea ori de necazul lor sunt la fel cu ale celor care nu se

sinchisesc de aşa ceva?
— Nu, pe toţi zeii! zice Parrhasios. Când omul este fericit, faţa lui străluceşte de bucurie. La necaz, privirea *(skuthrdpoi)* i se umple de umbră.
— Prin urmare, se poate plăsmui o imagine *(apeikazein)* pornind de la aceste priviri? întreabă Socrate.
— Fără îndoială, răspunde Parrhasios.
— Semeţia şi înfăţişarea nobilă, smerenia şi înfăţişarea servilă, cumpătarea şi măsura dreaptă, excesul *(hubris)* ca şi tot ce nu are nici o idee despre frumuseţe *(apeirokalon),* toate acestea transpar *(diaphainei)* numai datorită chipului *(prosopon)* şi prin atitudinile *(schematon)* de care oamenii se servesc în modul lor de a se purta şi mişca.
— Adevărat grăieşti, zice Parrhasios.
— Aşadar, aceste lucruri trebuie să fie imitate *(mimeta),* spune Socrate.
— Nu încape vorbă, răspunde Parrhasios" (Xenofon, *Amintiri,* III, 10, 1).
Acest dialog dintre Socrate şi Parrhasios exprimă idealul picturii antice. Trei etape trasează urcuşul vizibilului spre invizibil. Mai întâi, pictura reprezintă ceea ce se vede. Pe urmă, pictura reprezintă frumuseţea în sfârşit, pictura reprezintă *to tes psyches ethos (ethosul* a ceea ce numim *psyche,* expresia morală a sufletului, dispoziţia psihică într-un moment crucial).
Cum să reprezinţi invizibilul în vizibil? Cum să surprinzi expresia în momentul crucial al mitului (cum să reprezinţi *ethosul muthosului* fixat pe imagine)? în discuţia dintre Parrhasios şi Socrate, numeroase cuvinte îngreuiază lectura în greacă, *prosopon* înseamnă, în acelaşi timp, chipul văzut din faţă şi masca de teatru (acest cuvânt mai înseamnă şi persoanele gramaticale; „eu", ..tu" sunt acele *prosopa* greceşti, *phersu* etrusce, *personae* latine: „chipuri-măşti" pentru oamenii care vorbesc). Aristotel spune în *Poetica:* Privirea în faţa consecinţei actului reprezintă cel mai bun *ethos.* De pildă, Troia cucerită şi incendiată, morţii în infernul lui Hades. Numai după aceea urmează chipurile, atitudinile, mişcările, veşmintele, venind în urma rolului eroului în acţiunea momentului *ethikos,* a momentului „crucial" *(crucifixio,* crucificarea romană, fiind momentul etic în povestea uciderii lui Iisus Nazarineanul). Cu alte cuvinte, îndărătul unei picturi antice există întotdeauna
0 carte - sau cel puţin o poveste condensată într-un moment etic.
Sculptorii şi pictorii greci erau literaţi şi eruditi. Echivalentele moderne ale lui Parrhasios şi Eufranor nu sunt Renoir sau Picasso, ci Michelangelo sau Leonardo. Eufranor Atenianul pretindea că stăpâneşte cultura secolului său în totalitatea ei. Adunarea amfitrionilor, marele consiliu al Greciei, a dispus ca pictorului Polignot să i se ofere în tot locul ospitalitate publică şi ca toate cheltuielile datorate găzduirii lui să revină oraşului în care el va dori să se oprească pentru o vreme. Ei trăiau înconjuraţi de glorie. Platon îi ponegrea pe aceşti artişti, zicându-le că nu sunt decât nişte „manuale" (Seneca Fiul le spunea „sordizi"), ei beneficiau de onoruri de care matematicienii şi folosofii nu aveau parte. Pe Platon îl apuca furia văzând importanţa pe care Atena i-o acorda lui

Parrhasios, acest „sofist al vizibilului", acest iluzionist, acest nou Dedal, a cărui meserie era aparența amăgitoare, acest vanitos, care avea cutezanța să poarte mantii brodate. Mantia de purpură brodată a lui Parrhasios este atributul lui cel mai vestit în Atena de la sfârşitul secolului al V-lea î. H.
Nimic altceva nu ne-a rămas la îndemână, doar amintirea unei mantii.
Despre opere dintre cele mai celebre nu deținem decât informații risipite prin vechi *volumen* sau fragmente în frânturi de copii ale copiilor pe pereții vilelor. Arheologia şi lectura le dezgroapă. După două mii de ani noi deducem astfel nişte forme care sunt la fel de îndoielnice precum siluetele de ceață când sfârşitul nopții şi cele dintâi raze ale soarelui le smulg de pe tufişuri şi acoperişuri, făcându-le să dispară în lumina zilei.
Timpul nu a conservat operele lui Polignot, ale lui Parrhasios şi nici pe cele ale lui Apelles, cum a făcut cu operele lui Eschil, Sofocle şi Euripide. Oamenii care le admirau într-atât, încât erau în stare să fie de acord cu acele privilegii pe cheltuiala oraşelor libere, trebuiau să admire picturile de şevalet şi frescele care erau la fel de frumoase ca şi tragediile.
Noi nu o să le vedem niciodată.
Această carte este o culegere de gânduri dedicate unor rămăşițe de ruine.
Parrhasios se trăgea din Asia Mică. Era din Efes. Aici, tatăl lui era pictor şi se numea Euenor. Parrhasios devine cel mai mare pictor al timpului său. El era mai cunoscut decât Zeuxis. Mândria lui nu cunoştea margini. într-o zi, a ridicat mâna dreaptă şi a rostit: „Această mână a găsit expresia artei *(technes termata)*\
Klearcos spune că, pe lângă mantia roşie, se întâmpla să poarte şi o coroană de aur. Desenele lui pe piele de animale şi poncifele în lemn (pe care le foloseau orfevrierii şi ceramiştii) erau atât de frumoase, încât cetățenii colecționau încă din timpul vieții lui aceste *vestigia.* Teofrast spune că Parrhasios era fericit şi fredona în timp ce lucra Fredonând *(hypokinuromenos),* el încerca să facă mai uşoară povara meseriei. Tehnica lui Parrhasios era convențională încă; culorile erau încă etice (precum astăzi în societățile noastre negru semnifică doliul, albastru tinerețea, verdele speranța). La începutul secolului al IV-lea, pictorul atenian Eufranor zicea că Tezeul lui Parrhasios nu avea culoarea roz specifică oamenilor, ci rozul trandafirului.
Parrhasios n-a fost doar inventatorul pornografiei. El a intentat şi linia extremă *(extremitas,* conturul, *termata techines).* Ceea ce Pliniu cel Bătrân traducea prin *extremitas,* Quintilian numea *circumscripsio,* care în retorică înseamnă „perioada" frazei. Pliniu precizează: *Ambire enim se ipsa debet extremitas et sic desinere ut promittat alia post se ostendatque etiam quae occultat* (Căci extremitatea trebuie să se întoarcă şi să se sfârşească astfel, încât să dea impresia că dincolo de ea există altceva şi chiar să vezi ceea ce ea ascunde). In sfârşit, Parrhasios este pictorul care a adăugat fantasma reprezentării vizibilului.
Pictorul a notat cu mâna lui o inscripție magică uimitoare în partea de jos a lui Herakles al său înfruntând moartea violentă: „Precum în tenebrele nopții *(ennuchios)* providența mi-a apărut *(phantazeto)* adesea în vis, tot astfel ea poate

fi văzută aici *(orari)".*
Dialogul dintre Parrhasios şi Socrate dezvăluie următoarele: naturalismul stă la baza artei; dacă frumusețea este forma *(phantasma)* acesteia, scopul nu este decât expresia ei etică (marile emoții divine ori supraomeneşti). Aristide din Teba a menționat că arta trebuie să adauge reprezentării *ethosului* pe acea a *pathosului.* Cine era pictorul cel mare? Pictorul cel mare era cel care făcea sensibilă înlăuntrul personajului înfățişat lupta dintre caracter şi emoție. Pliniu cel Bătrân a descris un tablou al lui Aristide din Teba, care lui Alexandru îi plăcea într-atât, încât acesta 1-a furat cu prilejul jefuirii oraşului în anul 334 î. H.: „Un oraş a fost cucerit, o mamă a fost rănită mortal; pruncul ei se târăşte spre sânu-i dezgolit. Privirea mamei exprimă spaima de a-1 vedea cum îi suge sângele în loc de laptele pe care moartea i-1 secase" (Pliniu cel Bătrân, *Istoria naturală,* XXXV, 98). Femeia moartă alăptând, pictată de Aristide din Teba, constituie acelaşi moment *crucialis* ca şi Prometeu înlănțuit pe care Parrhasios din Efes 1-a pictat având ca model figura prizonierului din Olint. Este momentul morții.

Cum să interpretezi o pictură antică? Aristotel, în *Poetica,* ne precizează că tragedia este alcătuită din trei elemente distincte: narațiunea, caracterul, scopul *(muthos, ethos, telos).* Intenția picturii este să arate cum circumstanța dezvăluie caracterul. Este vorba de a face să coincidă *muthosul,* pe care îl povesteşte fresca, şi *ethosul* personajului central în momentul *telosului* ori exact înainte de *telos.* Cea mai bună etică este fie consecința actului: Troia în flăcări, Fedra atârnând în ştreang, Cynegira cu mâinile tăiate; fie clipa care îl precede: Narcis în fața imaginii sale, Medeea înaintea celor doi copii pe care îi va omorî. Consecința etică devine atributul care îngăduie de a nu mai înscrie numele eroului lângă figură. în evul mediu, Alcuin a scris: „O femeie ținând un prunc pe genunchi nu este de ajuns ca eu să aflu numele figurii. Este vorba de Fecioara şi de Hristos? De Venus şi de Enea? De Alcmena şi de Hercule? De Andromaca şi de Astianax?" El recomanda fie să se scrie numele sub personaj, fie să i se reprezinte atributul. Ce este acela un atribut? Când Neakles a trebuit să înfățişeze Nilul, el a pictat un fluviu şi a plasat un crocodil pe mal. Vergiliu a accentuat codificarea atributelor: frasinul este cel care înfrumusețează un boschet. Pinul înfrumusețează grădina. Plopul dă frumusețe cărării dificile ce urcă în susul pârâului. Bradul înfrumusețează coasta muntelui.
Fiecare loc are atributul său şi singură prezența acestuia îl determină.
Aceasta era o pictură savantă. Mai livrescă chiar decât aceea din Renaştere, care s-a lăudat că o sfidează. *Ut pictura poesis* a lui Horațiu avea o semnificație autentică în antichitate, care în Renaştere a fost pervertită într-o inepție. Pictorul nu este câtuşi de puțin un poet taciturn; la fel cum poetul nu va fi un pictor verbal. Pictura antică este narațiunea unui poet condensată în imagine. Simonides spunea: „Cuvântul este imaginea *(eikon)* a acțiunilor". Clipa etică este „cuvântul mut" al imaginii. Sau în greacă, *zâgraphia* (scrierea viului)

reprezintă intriga care a tăcut, concentrându-se în imaginea care vorbeşte - „tăcând" *(siâpâsan)* - adaugă Simonides. Imagi-nile-acțiuni fac ca oamenii să pătrundă în memoria oamenilor, condensându-se în *ethos* (strămutându-se în divinitate).
Idealul frumuseții în sculptura statuară era unul etic. Este greu să faci distincție între ataraxie şi pietrificare. Aceasta este *tranquilla pax, placida pax, summa pax* a ființelor divine. De aici acest obiectiv ciudat atribuit artei de către Lucrețiu: „Să dai pentru o clipă pacea înțeleptului celui ce de-nțelepciune lipsit este". Aceasta este apoteoza (teomorfoza): să te înveşmântezi în corpurile zeităților. Să-i regăseşti pe ataraxici. Cei a căror bucurie este statornică, cei care sunt feriți de durere, feriți de milă, feriți de mânie, feriți de bunăvoință, feriți de zgârcenie, feriți de pizmă, feriți de frica morții, feriți de sentimentul iubirii, feriți de oboseala pricinuită de muncă, - aceştia nu guvernează lumea. Ei privesc. Sunt măşti de teatru divine pe care cetatea le acordă anumitor oameni în conformitate cu propriul lor *ethos.*
La Vergiliu, Didona, în clipa sinuciderii, palidă, la gândul morții apropiate, cu obrajii tremurând, cu luciri de sânge în ochi, rosteşte: „Am isprăvit cu viața *(Vixi).* Acum voi coborî sub pământ precum o mare imagine *(magna imago)*[11]. Frumusețea este a unui zeu încremenit întru moarte. înseamnă să oferi ființelor ospitalitatea trândăviei şi a tăcerii *(otium* şi *quies)* care stau la pândă în moartea ce se apropie. „Marea imagine" este sculptura în mormânt Problema picturii este: Cum să apari ca un zeu în clipa lui de veşnicie?
Ceramiştii greci foloseau „cartoanele", pe care le decupau din siluetele desenate cu cretă sau cărbune de lemn după umbra lăsată pe perete. Acestea sunt aşa-numitele poncife. Aristotel definea pictura prin juxtapunerea petelor neamestecate văzute de aproape, înfățişarea la distanță a culorilor constituia o problemă a sculptorului de friză, a tapițerului de templu cu mult înainte de a fi o problemă a mozaicarilor. Aceasta era tehnica *poikilos* (sau *skiagraphia,* iluzia creată de *proscenium,* unde culorile nu se amestecă decât văzute de la distanță). Romanii au ales pentru frescele din vilele lor *skiagrafia* grecilor (pictura decorului de teatru).
Zâgraphia grecilor se împarte în pictura de şevalet şi pictura de decor (unde culorile nu sunt, deci, amestecate, împestrițate, „tahigrafice"). încetineala legendară a lui Zeuxis este contrazisă de cuvintele lui Antipatros: „Am sacrificat patruzeci de ani ca să pot picta în patruzeci de zile". Romanii au numit această tehnică rapidă, în care au excelat *asianiştii* (pictorii din Alexandria), *compendiaria via. Via compendiaria* este rezultatul acestei picturi neterminate, în j *trompe l'oeil,* în culori neamestecate, schițată pornind de la poncife, ' opunându-se picturii pe baza umbrelor şi culorilor. Agnes Rouveret' a arătat că *scaenographia* se compunea din două operații distincte: pe de o parte, *adumbratio (skiagraphia* propriu-zisă), care este pictura arhitecturală în *trompe l'ceil* pe ziduri şi cotituri laterale; pe de altă parte - *frons,* reliefurile frontale şi corespondența tuturor liniilor orizontale şi verticale în centrul cercului *(ad*

circini centrum omnium linearum). O pagină din Lucreţiu, care descrie un portic, ne prezintă „perspectiva" dificilă şi ciudată, care nu este o perspectivă autentică şi pe care romanii o defineau ca fiind impresia unui „con întunecat care absoarbe imaginea îndepărtată". Lucreţiu precizează: „Uite-un portic ale căruia părţi sunt egal depărtate şi se întinde-n lungime ţinut de coloane asemeni: dacă în lungu-i priveşti dintr-un capăt spre celălalt îţi pare ca-nfăţişare îngustă *(angustia fastigia eoni)* de con el îşi ia pe încetul, acoperişul unind cu pământul, iar dreapta cu stânga, până ce toate-s unite-n al conului vârf de-ntu-neric *(in obscurum eoni acumen)".*
De natura rerum a lui Lucreţiu multiplică tablourile. Lucreţiu evocă turnul pătrat care devine rotund când este privit de departe. El spune că imobilitatea nu este decât o încetineală imperceptibilă cu ochiul liber, precum o turmă care paşte în depărtare, precum o corabie care se scufundă în mare. Marele poet epicurian a definit încă o dată clipa tragică a picturii etice. *De natura rerum* a lui Lucreţiu (şi tragediile lui Seneca-Fiul) reprezintă cea mai mare ga-] lerie de fresce romane care s-a păstrat.
Mai mult: *De natura rerum* ne spune secretul picturii romane. Picturile aparţinând celui de al doilea stil al Pompeiului sunt rânduite la fel ca porticul descris de Lucreţiu: jumătatea superioară a panourilor este singura destinată să fie decorată astfel încât să creeze iluzia unui spaţiu în profunzime, partea inferioară formând un prim-plan în relief. Aşadar apare amintita *frons* a porticului lui Lucreţiu, unde converg liniile pereţilor laterali, paralelele false contopindu-se într-un punct la semidistanţă de liniile panourilor, „vârful obscur al conului" referindu-se doar la jumătatea superioară (spaţiul într-adevăr pictat al peretelui).
Pentru Lucreţiu, ca şi pentru orice şcoală epicuriană, un obiect *incertus* sălăşluieşte în inima unui *locus certus.* Acesta este *Adelos* (cum *fascinus-ul* de la Vila Misterelor se află sub masca sa). Latinescul *incertus* traduce grecescul *adelos* (invizibil). Insesizabil, invizibil este realul. Invizibilul reprezintă ţesătura atomică a lumii. Anaxagora spunea: *Ta phainomena opsis ton adelon* (Fenomenele reprezintă vizibilul lucrurilor necunoscute). în depărtare, porticul se îngustează precum un con şi se contopeşte într-un punct *incertus (adelos, obscurum eoni). O res incerta* sălăşluieşte în acest punct imaginar, focal şi în acelaşi timp obscur. Acest mister al punctului *incertus,* unde perspectiva se micşorează, se opune lărgimii planului panoramic pe care o desfăşoară acel *locus certus* cum, invers, îl numeau arhitecţii romani. Asociind noţiunea de distanţă apreciabilă cu cea de perspectivă incertă, ei numeau *locus certus* scena *(proscenium)* în teatru. Acest loc era numit *certus* pentru că arhitectul, când proiecta construcţia teatrului, anticipa deformarea vizuală datorată depărtării în comparaţie cu dispunerea gradenelor.
Inovaţia romană consta în transpunerea pe pereţii caselor particulare a acelor *trompe l'oeil* ce reproduceau decorurile teatrului elenistic. Casa particulară romană era primul teatru politic, unde *patronus* îşi exercită puterea asupra

familiei *(gens)* şi clientelei sale. însă *patronus* se fereşte să rivalizeze cu *tyrannus.* Vilele familiale nu trebuie să fie nişte palate tiranice: ele vor fi nişte vile unde palatul va fi iluzoriu (unde rivalitatea cu principele nu va fi *palatială,* ci doar *parietală;* între vilă şi palat există o relaţie filială precum între Enea şi Anchise).
La fel cum cetăţenii se puteau bucura de un simulacru de vânătoare regală într-un *opsis* (spectacol) de *luduş* (jocuri) în arenă, tot aşa pereţii vilelor familiale devin „tahigrafii" ale palatului, vânători fictive, scene de teatru.
Cine nu înţelege teatrul, arena, triumfurile, jocurile, nu va înţelege nici Roma Orice putere este un teatru. Orice casă *(domus)* este o *dominatio* simulată a unui *dominus* asupra familiei *(gens),* asupra liberţilor şi sclavilor săi. De asemenea, orice pictură este o mască de teatru *(phersu, persona, prâsâpon)* pentru comanditarul ei, pe care îl preamăreşte după exemplul unui principe privat, căruia îi ridică statuie precum zeilor familiei. Artiştii antici aveau îndemânarea şi putinţa de a individualiza chipurile. Latinii venerau, sub numele de *imagines,* măştile veriste ale Părinţilor lor pe care le păstrau într-un mic dulap în atrium. însă adunarea greacă sau aristocraţia romană, care comandau tablourile, nu comandau în mod deosebit asemănarea: ele cereau stăruitor artiştilor transformarea chipului lor în *colosos* sau în icoană, adică metamorfoza lor în divinitate ori în *ethos* eroic. Această înclinaţie irealistă de a smulge masca privată şi personală şi de a o transfigura într-o stare ideală şi teomorfică 1-a îmbogăţit pe PolignoL
Astfel s-a petrecut o metamorfoză curioasă: tragica *scaenae frons,* creată la mijlocul secolului al V-lea î. H. la Atena şi datorată lui Eschil, trei secole mai târziu va înconjura casele italiene, va oferi teoria vizuală, va impune arhitectura tragică şi simulată şi va subordona ilustraţia parietală iluziei etice. Coturnul înalt pe *seaena tragica,* ea însăşi supraînălţată sub formă de estradă pe *proscenium,* explică nivelul înălţat al părţii superioare a frescelor aşternute pe o linie formând un soclu. Această linie concepută ca o estradă pe perete constituie sensul dintâi al cuvântului *orthographia.*
Cicero îi scria lui Atticus: „Când i-am criticat în faţă îngustimea ferestrelor *(fenestrarum angustias)* casei, arhitectul Vettius Cyrus mi-a replicat că perspectivele spre grădini nu ar oferi tot atâta desfătare dacă ar fi obţinute prin deschizături largi". El adaugă că fâşia de lumină ce porneşte din ochi ia naştere mai uşor; conul de lumină care provine din grădină concentrează şi înmagazinează şocul atomilor ce formează iluziile pe marginea ferestrei; astfel rezultă mai multă strălucire, mai mult contrast, mai multă emoţieJ mai multă *suavitas.* Romanii cinsteau paradisul sub formă de! grădină. *Paradeisos* este un cuvânt grecesc care înseamnă „parc". O j şcoală filosofică se numea Academia; o altă se numea Liceul; o a treia - Porticul; cea mai serioasă şi, bineînţeles, cea mai profundă, aceea care a exercitat asupra Romei o influenţă dominantă (începând din anul 230 î. H.) se numea Grădina. Marile familii romane din timpul domniei lui August, deposedate de privilegiile politice, încercau să se

deosebească de alte clase prin frumusețea vilelor şi a grădinilor, prin numărul sclavilor, cheltuielile pentru masă, obiectele rare, prin vechimea sculpturilor şi picturilor, prin colecția de splendori prădate de la popoarele învinse şi care alcătuiau „prada lumii", ce şi-o împărțeau între ei demnitarii imperiului victorios. Inutilitatea serviciului *(officium)* imită trândăvia *(otium)* principilor. Şi trândăvia principilor imită *ataraxia* zeilor din înaltul cerului.
Ce este o grădină romană? Vârsta de aur se reîntoarce în prezent Este vorba de a descoperi ceva din inactivitatea divină. Să stai neclintit precum stelele în ceruri. înconjurat de o aureolă. Să stai neclintit ca o fiară sălbatică înainte de a se arunca asupra prăzii. Să stai neclintit precilm clipa morții care aşază în rândul zeilor. Să stai neclintit precum frunzele înainte de furtună, precum statuile acestor zei ridicate în boschete - astfel trebuie să fie viața în fața morții. Să stai precum imaginea grădinii cuprinsă de pe pervazul ferestrei, reținută de cele două raze pe care i le opun ochii fascinați.
Platon nu admitea reprezentarea peisajelor. Natura *(physis)* nu putea fi reprezentată pentru că ea era divină. Platon scrie că acel *artifex* sau pseudo-demiurgul care ar avea cutezanța să rivalizeze cu creația demiurgică ce țâşneşte din *physis,* din însuşi miezul ei, sub forma lumii *(cosmos)* trebuie să fie numit „profanator". De-abia sub August au apărut peisajele şi țărmurile. Vergiliu a evocat, în zece ani, pâraiele, umbra mlădioasă care le traversează şerpuind, fagul bătrân, marginea cărării, gardul de mărăcini, unde zumzăie albinele, cântecul răguşit al hulubilor, castanele fierte, turturica din vârful ulmului, umbrele norilor care trec pe deasupra câmpurilor.
Vergiliu a fost un geniu. El a evocat natura vreme de cincisprezece ani. A fost singurul care a evocat-o. El a murit la 21 septembrie, anul 19 î. H., în portul Brindes, unde debarcase cu două zile înainte, venind din Grecia, asudând lângă căminul în care ardea
un foc, pentru că era chinuit de febră, arătând cu mâna spre poliţele cu cărți, cerând celor prezenți să arunce *Eneida* în focul ce trosnea Cel ce a născocit siluetele a fost pictorul Ludius. înainte de Ludius, pictorii numeau peisajele tipice *topia.* Departe de a reprezenta peisaje reale, picturile de peisaj *(topia)* trebuiau să înmănun-cheze trăsăturile tipice ale suavității *(suavitas)* scenelor pe care le evocau: țărmul mării, aşezările săteşti cu păstorii lor, portul şi corăbiile lui, malurile râurilor şi nimfele, peisajele sacre. Pliniu cel Bătrân spune că Ludius a fost cel dintâi care a însufleți *topia* cu ajutorul unor mici personaje desenate mergând pe drum pe jos, călare pe asini micuți sau cu trăsura *(asellis aut vehiculis),* traversând poduri arcuite, pescuind cu undița sau cu un mosorel de sfoară, culegând via în depărtare, prinzând păsări cu laţul pe coasta dealului (Pliniu cel Bătrân, *Istoria naturală,* XXXV, 116).
Ce înseamnă cuvântul *suavis* în latină? Când Lucreţiu începe cartea a doua din *Despre natura lucrurilor,* încercând să definească înțelepciunea elină a lui Epicur *(eudaimonia* accesibilă omului), el descrie *suavitas* (dulceața). începe astfel: *Suave* (plăcut) este să urmăreşti de pe țărm naufragiul aproapelui. *Suave*

este să contempli din vârful unui boschet războinicii care se ucid reciproc în câmpie. *Suave* este să laşi lumea să cadă din nou în moarte şi să contempli viaţa, sustrăgându-te tuturor legăturilor şi tuturor spaimelor. Lucreţiu adaugă că *suavitas* nu este în nici un caz *crudelitas* (cruzime): *crudelitas* rezidă în *voluptas* faţă de suferinţa oamenilor.
Suavitas este clipa morţii, însă clipa morţii la care iei parte chiar când eşti cruţat. Contemplarea morţii aduce mângâiere oamenilor, spuneau epicurienii, ca şi stoicii, pornind de la argumentări diametral opuse. Seneca Fiul spunea, de asemenea, că „a privi moartea cu dispreţ" *(contemne mortem)* constituia un medicament *(reme-dium)* pe toată durata vieţii.
Fereastra care dă spre grădină trebuie să fie *angusta* (îngustă). Nelinişte este ceea ce face să ţi se strângă gâtlejul. Frumuseţea este centripetă. Orice frumuseţe concentrează într-un ostrov, în entitate insulară, atomică, disociindu-se de privirea care o contemplă. Din migala rămarilor răsar frontierele. Aşa se iveşte un loc sacru. Fereastra, ca o ramă, face un templu dintr-o frântură de lume. Fereastra face grădina aşa cum rama intensifică scena pe care o izolează. Formele care caută izolarea în ramă provoacă reculul nesfârşit al celui care totuşi se apropie încet, pas cu pas, de ele.
O reprezentare a vieţii care nu poate fi amestecată cu viaţa j înseamnă viul *(zoe)* osândit la moarte *(zâ-graphia).* ■
Această mişcare este în sine o „anahoreză". Pictura te retrage 1 din lume. Pudoarea este o altă anahoreză. Anahoreză sexuală, care îi face 1 pe oameni să se retragă într-o încăpere întunecoasă ca să se I iubească, învăluie corpul într-o aură fină (acea *extremitas* pe care a] născocit-o Parrhasios, după spusele lui Pliniu). Ea înfăşoară corpul uman într-o invulnerabilitate fictivă, aşezându-1 dincolo de barieră impalpabilă: este un *templum* invizibil. Este vorba de tema „veşmântului" care nu se vede, a „costumului" lui Adam, a pânzei magice libidinale, a nimbului. Este atât o înfrânare a dezgustului, cât şi o evitare a apropierii violente.
Este aura de respect aidoma celei care înconjoară astrele (care sunt corpurile zeilor). Posidonius spunea că toate componentele frumuseţii unei opere sunt acelea ale cosmosului. El distingea forma, culoarea, splendoarea şi strălucirea astrelor sub formă de nimb.
CAPITOLUL III *FASCINUS-UL*
Dorinţa fascinează. *Fascinus-\x* este corespondentul roman al falusului. Există o piatră în care a fost sculptat un *fascinus* grosolan, pe care sculptorul 1-a înconjurat cu următoarele cuvinte: *Hic habitat felicitas* (Aici se află fericirea). Toate acele capete înspăimântate de la Vila Misterelor - mult mai inspirat ar fi s-o numim Vila Fascinantului, sau chiar camera fascinantă - sunt îndreptate spre *fas-cinus-\x* ascuns sub un văl într-un coşuleţ de răchită.
Cum *mentula* (penisul) nu constituie câtuşi de puţin specificul omenirii, societăţile umane se feresc să etaleze un organ în erecţie *(fascinam),* care aminteşte într-un mod prea evident originea lor animalică. j47

Oare de ce natura, cu două miliarde de ani în urmă, a împărțit în două speciile şi le-a supus acestei moşteniri foarte vechi, al cărei rol este pe cât de aleatoriu, pe atât de imprevizibil, care lasă întotdeauna originea fiecăruia îndoielnică şi chinuieşte trupurile, şi obsedează sufletele?
Nici plantele, nici şopârlele, nici astrele şi nici broaştele țestoase nu sunt supuse, pentru reproducerea lor, unei relații lascive, care să aibă o durată lungă şi care obligă la reunirea în acelaşi timp a căutării, a selecției vizuale, a curtării, a împerecherii, a morții (sau a apropierii morții), a zămislirii, a gravidității şi a naşterii.
Romanii erau obsedați de fascinație, de *invidia,* de deochi, de soartă, de *iettatura.* Ei trăgeau totul la sorți: cupele la banchete, împreunările sexuale, zilele faste, războaiele. Trăiau înconjurați de interdicții, de rituri, de prevestiri, de visuri, de semne. Zeii, morții, rudele, clienții, liberții, sclavii, străinii şi vrăjmaşii - toți erau invidioşi pe ceea ce doreau, mâncau, întreprindeau. Privirile zăboveau pe orice lucru şi pe orice ființă, lăsând o urmă, aruncând o *invidia,* contaminând orice lucru cu otrava lor, împrăştiind un fel de sterilitate şi neputință.
Marțial scrie: *„Crede mihi, non est mentula quod digiîus* (Mă crede dar, acestui organ să-i porunceşti nu poți ca propriului deget, *Epigrame,* VI, 23). Pliniu numea *fascinus-u* „medicul invidiei" *{invidia).* El era talismanul Romei. Un om *(homo)* nu este bărbat *(vir)* decât atunci când este în stare de erecție. Lipsa vigorii constituia o obsesie. Din concepția romană despre dragoste, modernii au reținut acel *taedium vitae:* „sila de viață", care vine după plăcere, diminuarea universului simbolic, ce însoțeşte vlăguirea falusului, tristețea generată de împreunare şi care nu deosebeşte niciodată plăcerea de groaza provocată de *impotentia* neaşteptată, involuntară, fermecată, demonică.
Ceea ce caracteriza Roma antică era indecența rituală: *ludibrium-u\.* Această îngăduință a romanilor pentru obscenitatea verbală rezultă din cântecele licențioase (fescenine) cântate cu prilejul ceremoniei priapeice (cortegiul lui Liber Pater). *Priapeia* consta în a agita un *fascinus* uriaş spre *invidia* universală. în anul 271 î. H., Ptolemeu al II-lea Filadelful, pentru a sărbători sfârşitul primului război din Siria, s-a aşezat în fruntea unui mare cortegiu de care de luptă, de unde care erau prezentate privitorilor bogățiile Indiei şi ale Arabiei. Unul dintre aceste care purta un imens falus de aur, lung de o sută optzeci de picioare, pe care grecii îl numeau Priapos. Numele lui Priap a luat încet-încet, la Roma, locul lui Liber Pater.
Fie că lua forma unor turniruri de obscenități, de *saturae,* de *declamationes,* de sacrificii omeneşti în arenă, de vânători simulate în parcuri false *(ludi),* ritualul roman pur şi simplu este *ludibrium-ul.* Ritul sarcasmelor priapice se răspândeşte în tot imperiul. Acest joc sarcastic este ceea ce a adus Roma lumii antice.
Dincolo de pedeapsa, dincolo de spectacolul înfruntării morții sau al sacrificiilor pus în scenă sub formă de lupte pe viață şi pe moarte, societatea se răzbună şi se adună pentru a ucide prin râs. Este *ludus-ul* („jocul" prin excelență, cuvântul

luduş fiind el însuşi etrusc), care, înainte de a fi reprezentat în amfiteatru, este mimat în dansul şi grosolănia licențioase. Alaiul sarcastic al *fascinus-ulni* cuprinde teritoriul fiecărui grup în toată alcătuirea lui. Orice triumf conține secvența sa de umilințe sadice, care dezlănțuie râsul şi îi
unește pe cei care râd într-o unanimitate răzbunătoare. Pedepsei prevăzute de lege i se adaugă punerea în scenă sarcastică, unde societatea vine în masă şi vine ca o mulțime mânată de un singur instinct - precum o ploaie de atomi reuniți pe neaşteptate în Populus Romanus - să concureze spectacolul legislativ, participând în colectiv la răzbunarea infracțiunii.
Un *ludibrium* stă la începutul istoriei noastre naționale. în septembrie, anul 52 î. H., după ce a cucerit Alesia, Cezar 1-a dus pe Vercingetorix, într-o căruță, la Roma Aci 1-a aruncat în temniță, unde 1-a ținut vreme de şase ani. în septembrie, anul 46 î. H., Cezar a reunit într-un mănunchi cele patru biruințe (asupra Galiei, asupra Egiptului, asupra Pontului şi asupra Africii) care i-au.fost atribuite. Cortegiul a pornit din Câmpul lui Marte, a trecut prin circul Flaminius, a traversat Via Sacra şi Forumul şi a ajuns la templul lui Iupiter Optimus Maximus. Statuia *{imago)* lui Cezar, de bronz, era purtată pe un car tras de cai albi. Şaptezeci şi doi de lictori mergeau în fața statuii cu *fasces* în mână. Prada, comorile, trofeele veneau în urma lor în coloane nesfârşite. Pe urmă veneau maşinile de război, hărțile geografice, ce ilustrau victoriile, şi picturile în culori pe mari panouri de lemn (afişe). Unul dintre aceste panouri îl reprezintă pe Cato în clipa morții. La capătul cortegiului, sub strigătele sarcastice ale norodului, defilau sute de prizonieri, printre care se aflau Vercingetorix, ferecat în lanțuri, regina Arsinoe şi fiul regelui Iuba. îndată după celebrarea celor patru victorii, Cezar a ordonat uciderea lui Vercingetorix în bezna temniței din Mamertinum.
Un *ludibrium* stă la începuturile istoriei creştine. Scena străveche a creştinismului: martiriul odios al răstignirii rezervat celui care se pretindea Dumnezeu, *flagellatio,* inscripția *lesus Nazarenus Rex Iudaeorum,* mantia purpurie (*veste purpurea),* cununa regească împletită din spini *{coronam spineam),* sceptrul de trestie, goliciunea înjositoare, - este un *ludibrium* conceput să provoace râsul. Chinezii din secolul al XVII-lea, pe care părinții iezuiți încercau să-i învețe catehismul, l-au luat numaidecât ca atare şi nu înțelegeau cum s-a putut face o profesiune de credință dintr-o scenă comică.
La origine, versurile licențioase erau sarcasme dintre cele mai grosolane şi insulte sexuale alternate, pe care tinerii - băieții şi fete - şi le adresau unul altuia Acestor versuri (replici alternate şi dansate) li se adăugau *saturae-\e* şi farsele atelane. Bărbații se deghizau în țapi, legănându-şi în fața pântecelui un *fascinum.* De Lupercalii, ei se deghizau în lupi, purificând pe toți cei ce se ni-] mereau în calea lor prin flagelare. De Quinquatrii, ei se deghizau în femei. De Matronalii, matroanele deveneau sclave. La Saturnalii, sclavii purtau veşminte de *patres* şi soldații se deghizau în prostituate (lupoaice), lisus este deghizat în „regele" Saturnaliilor dus spre a sa *crux servilis.* înainte ca *satura* să însemne roman, talerul numit *lanx satura* înseamnă un amestec de trufandale din toate

producțiile pământului. Când Petronius a compus, în timpul imperiului, cea dintâi mare *satura,* el a făcut un potpuriu de povestiri obscene a căror singură grijă consta în a trezi organul *(mentula)* adormit al naratorului povestirii pentru a-1 retransforma în *fascinus.*
Carior est ipsa mentula (Penisul meu este mai prețios decât viața mea).
Vestalele erau şase, date în paza celei mai vârstnice - *Virgo maxima.* Ele păzeau obiectul secret cu valoare de talisman şi întrețineau focul cetei. Cea care încălca jurământul castității era îngropată în Câmpul Scelerat lângă Poarta Collina, acolo unde „lupoaicele" (prostituatele înveşmântate în toga obligatorie de culoare cafeniu-închis, pe care mai târziu o vor prelua călugării penitenți), la 23 aprilie, o venerau pe Venus Sălbatica şi se despuiau în fața norodului pentru a-şi supune corpul judecății lui. Vestalele ocroteau Roma (focul şi sexul). Sexul fiecărui bărbat se afla sub protecția unui *genius,* căruia acesta îi sacrifica flori (organe sexuale feminine) sub protecția lui Liber Pater. Acestea sunt *Floralia. Genius* este cel care zămisleşte *(gignit, sau quia me genuit).* Acest prim „înger păzitor" este un înger sexual. La fel, patul conjugal cu două locuri se numea *lectus genialis.* Fiecare bărbat are un *genius* care îi apără *genitalia de impotentia* şi îi protejează familia *(gens)* de sterilitate. Afirmația lui Galenus este şi surprinzătoare: el spunea că *logos spermatikos* este pentru testicule ceea ce este auzul pentru ureche şi privirea pentru ochi.
Impotența *(languor)* constituie obsesia romanilor şi duce la spaimă. în cartea a treia a *Amorurilor,* Ovidiu relatează un eşec şi descrie spaimele superstițioase care îl bântuiau: „în brațe o țineam degeaba. Eram inert *(languidus).* Zăceam în pat ca un balot. Eram plin de dorință. Dorința şi pe ea o mistuia. Dar nu am fost în stare să-mi fac sexul *(inguinis)* să se ridice. Şalele **îmi** erau amorțite. Zadarnic s-a căznit ea să mă cuprindă pe după gât cu brațele-i mai albe ca neaua din Sitonia, să-şi implânte limba-n adâncul gurii mele, pe-a mea să o stârnească. Zadarnic încercat-a să-şi strecoare coapsa sub coapsa mea, să mă numească stăpânul ei *(dominum),* să-mi şoptească toate cuvintele în stare să excite. Membrul meu amorțit, de parcă ar fi fost frecat cu rece cucută, nu mi-a venit în sprijin. Zăceam în nemişcare, o pură aparență, povară inutilă, la jumătatea drumului dintre corpul unui om şi o umbră din infern. Din brațe-mi ea s-a desprins neprihănită ca o vestală, care merge smerită să vegheze flacăra veşnică. O fi cumva vreun venin *(veneno)* din Tesalia care îmi paralizează forțele? O fi vreo vrajă? Poate am fost vătămat cu ierburi? Ori poate o vrăjitoare mi-a scris numele pe ceară roşie? O fi înfipt un ac în ficatul meu? Dacă i se fac farmece, Ceres nu mai este decât o buruiană sterilă. Izvoarele seacă şi ele când sunt vrăjite. Farmecele fac să cadă ghinda din stejar. Ciorchinele cade de pe butucul viței. Cântările nefaste doboară fructele din pom fără să fie scuturat Nici arta magiei n-ar fi putut să adoarmă acest nerv *(nervos)l* Oare asta să fie ceea ce m-a făcut neputincios *(impatiens)1* La toate acestea s-a adăugat ruşinea *(pudor).* Ruşinea a amplificat slăbiciunea. Şi totuşi, ce femeie minunată aveam în fața ochilor. O atingeam precum tunica ce o îmbrăca în timpul zilei. însă nefericita

nu atingea un bărbat *(vir).* Viaţa şi bărbăţia se desprinseseră de mine. Ce plăcere poate stârni cântecul lui Femiu pentru nişte urechi surde? Ce plăcere poate oferi ochilor fără vedere ai lui Tamiras un tablou pictat *(picta tabella)!* Câte plăceri nu aşteptasem în taină de la noaptea asta! Visasem gesturile. îmi imaginasem poziţiile. Şi toate acestea pentru membrul meu, vrednic de milă, parcă mort dinainte *(praemortua),* mai veştejit decât un trandafir cules în ajun. Şi iată că acum el se întăreşte, îşi regăseşte vigoarea într-un moment nepotrivit (*intempestiva*). **Iată-1** cerând mângâieri, voind să se avânte în luptă. O, tu, cea mai rea parte din mine *(pars pessima noştri),* nu ai pic de ruşine! Tu ţi-ai trădat stăpânul *(dominum).* Ea a întins braţul încetişor, 1-a luat în mână şi a început să-1 scuture uşor, aţâţându-1 *(sollicitare).* Şi toată arta ei rămânând fără efect, a izbucnit: **«îţi** baţi de mine joc *(ludis)l* Cine te-a obligat, smintitule, să vii şi să-ţi întinzi mădularele în patul meu dacă nu aveai pic de dorinţă? **Ori** vreo vrăjitoare şi-a legat tăbliţele ca să-ţi facă farmece? Sau înainte de a veni aici ai fost la altă fată, care te-a vlăguit?» Şi numaidecât din pat ea a sărit doar în tunică, fără să mai zăbovească să-şi pună sandalele. Apoi, ca să ascundă că n-a fost atinsă de sămânţa mea, s-a prefăcut că îşi spală coapsele".

Sexul este asociat cu spaima La Apuleius, Psyche se întreabă *(Metamorfozele,* VI, 5): „Oare în ce noapte *(tenebris)* pot să mă ascund *(abscondita)* ca să scap *(effugiam)* de ochii inevitabili *(ine-vitabiles oculos)* ai măritei Venus *(magnae Veneris)!"* Lucreţiu vorbeşte de o „dorinţă îngrijorată", de o „dorinţă înfricoşătoare" *(dira cupido)* şi el defineşte această *cupiditas* a dorinţei drept o „rană tainică" *(volnere caeco)* a oamenilor. Vergiliu defineşte dragostea: „O rană veche şi adâncă mistuită de un foc nestăpânit sau tainic" *(Gravi iamdudum saucia cura volnus caeco igni).* Catul se îmbolnăvise de moarte *(Carmina,* LXXVI): „Dacă mila-i partea voastră, zeilor, dacă vreodată unui om pe pragul morţii voi j-aţi stat într-ajutor, căutaţi spre mine bietul! Şi de-a fost curată viaţa mea, luaţi-mi ciuma *(pestem),* pacostea de care mor, care ca o toropeală *(torpor),* strecurându-se prin vine, bucuriile din suflet toate, vai! mi le goni."

Orgasmul era descris ca *summa voluptos,* culmea plăcerii, mai întâi caldă, apoi constrictivă, apoi impetuoasă, în sfârşit explozivă. Ea explodează în creasta valului (înaintea spumei bărbăteşti), prin care carnea muritoare cunoaşte puterea de a se reproduce şi se dovedeşte în stare să asigure continuitatea corpului social. Societăţile greacă şi romană nu făceau nici o deosebire între biologie şi politică. Corpul, oraşul, marea, câmpul, războiul, opera erau confruntate cu o singură vitalitate, expuse aceluiaşi risc al sterilităţii, subiecte ale aceloraşi apeluri la fecunditate.

Bărbatul nu are puterea să rămână în stare de erecţie. El este sortit alternanţei de neînţeles dintre *potentia* şi *impotentia.* El este rând pe rând penis şi falus *(mentula şifascinus).* Iată de ce puterea este o problemă masculină prin excelenţă, deoarece fragilitatea şi neliniştea lui caracteristică îl stăpânesc tot timpul.

Ejacularea este o pierdere voluptoasă. Iar pierderea ©«citaţiei, drept rezultat,

înseamnă tristețe, deoarece aceasta înseamnă secarea a ceea ce țâşneşte. Se pare că nu există vreo civilizație care să fi resimțit această tristețe mai mult ca civilizația romană. Este adevărat că pierderea sămânței se poate dovedi fecundă, însă această fecunditate nu poate fi niciodată percepută ca atare în această clipă umilitoare a vestejirii şi a contracției membrului viril *(mem-brum virile)* când este scos din *vulva.*
Fascinusul pătrunde în *vulva* şi iese din ea sub formă de *mentula.*
Virilitatea bărbatului dispare în plăcerea zoologică în acelaşi mod în care corpul omului dispare în moarte. Pentru că şinele cel mai intim al bărbatului *(vir)* nu se află niciodată înlăuntrul capului său, nici în trăsăturile feței sale: şinele se află acolo unde se duce mâna bărbaților când corpul se simte amenințat
Unei religii molipsitoare, din ce în ce mai sincretice, pentru că ea asocia propriului triumf, propriei cucernicii, toate religiile popoarelor pe care le înrobise, îi corespundea o teamă din ce în ce mai nefastă. Romanii, care foloseau o sumedenie de gesturi magice, recurgeau la tot felul de *apotropaion* pentru a îndepărta deochiul sau pentru a-1 face inofensiv prin sarcasmul prilejuit de *ludibrium,* pentru a-1 „reîntoarce la trimițător", cum a făcut Perseu cu privirea Meduzei, ajutându-se de scutul său. *Apotropaion* înseamnă în greaca veche efigia care îndepărtează răul şi al cărei caracter *terribilis* provoacă, în acelaşi timp, râsul şi spaima Elinului *apotropaion* îi corespunde în latină *fascinam. Fascinumul* (fascinusul artificial) este un *baskanion* (un mijloc de apărare împotriva deochiului). Plutarh spune că amuleta itifalică atrage privirea fascinatorului *(fascinator)* pentru a o împiedica să se fixeze asupra victimei. De aici incredibilul arsenal - care nu a fost expus niciodată în muzee - de amulete, de cercei lungi obsceni, de cingători, de coliere, de gnomi burleşti, toate de formă priapică, de aur, de fildeş, de piatră, de bronz, care alcătuiesc esențialul obiectelor scoase din molozul săpăturilor arheologice. Degetele mijlocii întinse *(digitus impudicus,* degetele strânse în pumn cu excepția celui mijlociu, *mesos dactylos,* îndreptat în sus, constituie cea mai mare insultă), amuletele reprezentând *fica* (vârful degetului mare introdus între arătător şi mijlociu), picioarele de masă falice, picioarele de lampă, în sfârşit *tintinnabulum-uri\e* din bronz, şau din alte metale (fas-cinusuri de care erau atârnați micf-clopoței şi care erau agățate la cingătoare, pe degete, la urechi, de^g^inzi, de lampadare, de trepiede). Corpul uman nu are decât o parte ce atârnă ca limba clopotului - penisul bărbatului şi, într-o măsură mai mică, testiculele, apoi mamelele şi fesele femeilor când sunt marcate de adipozitate. Din acest punct de vedere, sexualitatea umană este cea care este afectată de legănare, în părțile care stârnesc dorința, adică în părțile ce fac dovada dorinței. Aceste forme eminamente marcate de metamorfoză, plasate la extremitatea corpului, amenințând să cadă, sunt, din această pricină, cele mai protejate. Femeile din Roma antică, precum şi cele din Roma imperială, atestă această obsesie prin bandajarea sânilor. Sutienul, care în greacă se numeşte *strophion* şi în latină *fascia,* este legat astfel de *fascinumul* bărbaților. Sub acest văl de pânză necusută

erau ascunse bentițe din piele de bou care strângeau mamelele. Sunt rare picturile erotice care dezvăluie pieptul femeilor. Tacit *(Analele,* XV, 57) o prezintă pe Epiharis, implicată în complotul lui Pisone, desfăcându-şi *fascia* pentru a se sugruma cu ea.
„Cartierul nostru este atât de plin de divinități protectoare, încât poți să întâlneşti mai des un zeu, decât un om", spuncpe neaşteptate Quartilla din romanul lui Petroniu. (Pe străzile din Roma, din Pompei sau din Neapole întâlneşti mai adesea un *fascinus* de piatră ori de bronz decât o *mentula* de bărbat.) La Neapole, Agrippina i-a strigat lui Anicetus, venit s-o asasineze în patul ei: „Loveşte în pântece!" „Loveşte în pântece!" este cuvântul Romei. în romanul lui Apuleius, Fotis se întoarce spre Lucius şi îi vede sexul ridicat, care îi împingea tunica *(inguinun fine lacinia remota).* Ea se dezbracă goală, urcă pe el şi, acoperindu-şi cu palma trandafirie vulva depilată *{glabellum femina roşea pălmuia obumbrans),* îi strigă: *„Occide moriturus!"* (Ucide-1 pe cel sortit să moară!)
Marius era stăpânul Romei când a trebuit să fugă ascuns într-o căruță. Când a ajuns pe țărm, a sărit într-o barcă mort de oboseală, în timp ce dormea, luntraşii au abandonat vâslele şi l-au lăsat singur. Scos din mlaştinile de lângă Minturne, aruncat în temniță, învingătorul cimbrilor nu îşi găseşte adăpost decât în ruinele Cartaginei. Un roman îl leagă ca pe un sclav. Marius îşi redobândeşte puterea şi timp de şase zile face să curgă sângele pe
străzile Romei. Demnitatea de consul nu i-a putut salva nici pe Octavius, nici pe Merula. Marius avea şaptezeci de ani. Din pricina băuturii, îi tremurau mâinile. A murit la şapte zile după ce devenise consul pentru a şaptea oară. îşi consumase într-un hal fără de hal *mentula* în dezmățuri, încât un străjer care privea poalele tunicii ce se suflecase în agonia morții, a observat că bucățica de carne care-i mai rămăsese nu era mai mare decât o unghie.
In anul 79 î. H., dictatorul Sylla renunță la putere şi abdică. El se retrage în casa lui din Cume. „Fericitul Sylla" *(Felix Sylla)* a murit după ce s-a văzut încă de viu mâncat de viermii, care, întâi şi întâi, i-au atacat *mentula.*
Memoria a păstrat cuvintele lui Cezar despre Brutus: „Nu mă tem de cei care iubesc desfrâul şi nici de cei ce râvnesc să trăiască în lux: mă tem de slăbănogi şi gălbejiți". La idele lui martie, după ce Metellus a apucat cu mâinile amândouă toga lui Cezar şi i-a descoperit umărul, Casca a lovit cel dintâi cu spada. Ceilalți au lovit şi ei, rând pe rând sau toți deodată, şi unii s-au rănit între ei, dorind să lovească. Plutarh spune că Cezar a murit străpuns de douăzeci şi trei de lovituri. Spada lui Brutus, nepotul lui, 1-a tăiat pe Cezar în vintre, deoarece unchiul îşi cufundase cândva *mentula* în sexul mamei nepotului. Când Cezar 1-a văzut pe Brutus ațintindu-şi spada spre pântecele lui, n-a mai opus nici o rezistență agresorilor. El îşi acoperă fața cu toga şi se lasă definitiv pradă spadelor şi sfârşitului sau.
Afrodita s-a născut din spuma unui sex bărbătesc tăiat Ori este reprezentată ieşind dintr-un val, care, oricum, nu este decât spuma acelui sex aruncat în mare.

Grecii antici spuneau că substanţa eliminată de falus seamănă cu spuma mării. Galenus, în *De Semine,* descrie sperma ca un lichid alb *(dealbalum),* gros *(crassum),* spumos *(spumosum),* viu, al cărui miros seamănă cu cel pe care îl răspândeşte socul.
Din ce împreunare sexuală s-a născut Afrodita? Uranus o strânge în braţe pe Geea. Cronos, stând la pândă după sânul mamei sale, ţinând în mâna dreaptă o seceră *(harpe),* prinde în mâna stângă organele genitale ale lui Uranus, le taie, inclusiv falusul, apoi aruncă totul în spatele său, având grijă să nu se întoarcă (Hesiod, *Teogonia,* 187). Picături de sânge cad pe pământ; ele constituie războaiele şi conflictele. Sexul, încă erect, cade în mare şi numaidecât Afrodita ţâşneşte din valuri.
Dacă secreţiile femeilor sunt mai abundente (sânge şi lapte), ele par mai puţin misterioase decât „ejaculaţia" virilă, activă, ţâşnind din *fascinus* brusc, precum un izvoraş minuscul. Fondul indigen al sexualităţii romane este spermatic. *Iacere amorem, iacere umorem.* între a iubi şi „a ejacula" nu se făcea distincţie. Este *iaculatio, iactantia* virilă. Aminteşte de Anchise şi Venus, de neputinţa lui Anchise de a păstra secretul, cum îi ceruse Venus *(iactantia).* înseamnă a slobozi într-un corp licoarea ce ţâşneşte din corpul tău *(iacere umorem in corpus de cor por e ductum).* Sau a descărca sămânţa indiferent în cine: fie *pueri* imberbi (numiţi „obraji proaspeţi" sau „obraji ca piersica"), fie femei. înseamnă satisfacerea cu o smerenie obsedată de aprinderea sacră a dorinţei pe care frumuseţea celuilalt a adunat-o în tot corpul.
Natura lucrurilor, ca şi natura omului, este una şi aceeaşi aprindere, în greceşte *physis* înseamnă acest elan, această creştere a tuturor fiinţelor terestre şi cereşti. Lucreţiu descrie, în cântul al IV-lea din *De natura rerum,* creşterea, invazia, dezvoltarea sămân-ţei în corpul bărbatului, lupta care rezultă, boala *(rabies,* turbare, zice Lucreţiu; *pestis,* ciumă, zice Catul) pe care o provoacă: „Astfel sămânţa *(semen)* de care vorbii este pusă-n mişcare chiar în clipita când vârsta *(adultum aetas)* dă vlagă organelor noastre. Cum orice lucru-aţâţă şi mişcă un altul anume, numai un om e în stare să mişte sămânţa umană care, îndată, iese zvârlită *(eiectum)* de unde i-i locul, prin mădulare şi-organe venind din întreaga făptură, şe-ngră-mădeşte spre nervi anumiţi şi îndată deşteaptă părţile înseşi din trup care sunt genitale organe *(partis genitalis corporis).* Dar, de să-mânţă-ntărtate *(tument),* se umflă şi-ţi vine voinţa s-o şi arunci *(voluntas eicere)* spre un loc und' te-mping sălbateca poftă *(dira cupido),* mintea-i rănită de dragoste, trupul spre trup se îndreaptă. Cum noi cădem de-obicei chiar pe locul în care ni-i rana *(volnus),* sângele roşu ţâşnind de unde-am primit lovitura, şi dacă-aproape-i duşmanul, stropit de sânge *(ruber umor)* el însuşi, astfel şi cel ce-a primit săgeata condusă de Venus, fie că este trimisă de-un tânăr şi-aţâţă femeia, fie că-n juru-i femeia revarsă iubire din trupu-i, cel ce-i rănit se îndreaptă spre duşman şi cată unire *(coire),* vrând să-i azvârle sămânţa ce iese din trupul său propriu, pofta cea mută *(muta cupido)* făcând dinainte să simtă plăcere *(voluptalem).* Asta e Venus, de-aici vine tot ce se cheamă iubire *(nomen amoris).* Vezi, de aci

mai întâi ni se picură-ncetul în inimi dragostea dulce şi-n urmă veni-vor fiori şi nelinişti. Când e departe cel drag, într-o clipă imaginea-i vine şi îți răsună-n urechi fără tihnă prea dulcele-i nume. Fugi de aceste imagini şi dă la o parte din față hrana iubirii *(pabula amoris),* iar gândul ai grijă şi-aiurea-1 îndreaptă; toată sămânța-a-dunată azvârle-o în orişice trupuri, nu o păstra ațintită spre-un singur obiect al iubirii, căci pregăti-vei altcum pentru tine necaz şi durere. Buba *(ulcus)* hrănită mai vie-i, din ce tot mai mult se-n-răieşte, furia *(furor)* zilnic se-ncinge, iar păsul mai greu te-mpova-ră, dacă n-adormi a ta rană printr-o alta mai nouă. Iute-ngrijeşte-ți un sprijin în Venus pe stradă hoinara *(volgivaga),* ori înspre altă-ceva chiar de-acuma îți mută tu gândul. Nu se lipseşte de-a Venerei vrajă acel ce iubirea o ocoleşte, ci gustă plăcerile-i fără de rele, căci voluptatea curată o simte acel ce-i cuminte, nu pătimaşul) acesta, cuprins de-ale dragostei flăcări, şovăie chiar şi atunci când îşi are iubita în brațe, nu ştie să-şi mai sature mâinile-ntâi ori privirea, strânge aprins ce apucă şi face să sufere trupul, dinții şi-nfige şi muşcă adesea în rumene buze, lungi sărutări le sfărâmă; plăcere curată-i aceasta? Nu ştiu ce ghimpi din adânc îl împinge să rănească pe-aceea, oricine-ar fi, de la care pornit-au ai furiei *(rabies)* germeni *(germina).* Venus, de altfel, uşor potoleşte beția dorinței, prin liniştite plăceri înfrângând muşcăturile poftei. Numai în trupul prin care izbucniră aprinsele flăcări, cauți să-ți stingi tu văpaia, dar iată aci-i nălucirea, căci hotărâta-n-aceasta altfel prin poruncile-i firea. Singura dată-i aci când cu cât noi mai mult stăpâni-vom, pieptul cu-atâta va arde încins de sălbatice pofte *(dira cupidine);* hrana şi apa-s sorbite-năuntru de-a noastră făptură şi cum în părți anumite s-opresc şi îşi fac stăpânire, foarte uşor alina-vor dorința mâncării şi setea Dar de o față frumoasă, la fel de obrajii cei rumeni, cum să te bucuri când vin către tine doar slabe imagini! Serbede, biete nădejdi! O suflare de vânt şi sunt duse... Ca şi-nsetatul ce-n vis vrând să bea, nicidecum nu găseşte apa în stare să-i stingă văpaia ce-1 mistuie-n membre, căci el apucă imagini de apă şi-n van se frământă, tot însetat rămânând chiar când soarbe din repezi şuvoaie.
Astfel şi Venus l-înşeală pe îndrăgostit cu-o nălucă: soarbe cu ochii un trup, totuşi foamea îl roade întruna, mâinile lui se întind, rătăcesc răsucindu-se-n juru-i, totuşi nimica nu pot să apuce din trupul cel **fraged** Trup de alt trup lănțuit, în sfârşit este gata să soarbă tânăra **floare** şi iată-1 că simte plăcerea *(gaudia)* ce vine, Venus i-aici şi e gata un câmp femeiesc să-nsămânțe. Strânge *(adfigunt)* cu-aprin-dere trupul, se-amestecă-a gurii salivă *(iungunt salivas),* gâfâie greu şi cu dinții-apasă zdrobitele buze: totu-n zadar, căci nimica nu poate nălucii să-i smulgă, nu poate nici să pătrundă şi trupu-i în trup să se piardă *(abire in corpus corpore toto).* Asta se pare c-ar vrea, spre asta mereu se frământă, până-ntr-atâta cu sete-ncleştați sunt în lanțul iubirii. Până ce membrele parcă-n beția plăcerii, topite-s. Şi când ieşire găsitu-şi-a pofta cea strânsă în vine, clipă de tihnă urmează în vijelioasa văpaie, apoi turbarea *(rabies)* se-ntoarce, din nou nebunia *(furor)* s-aprinde, iarăşi se-ncearcă să stingă năvalnica sete-a dorinței. Dar nici un leac n-ar putea să înfrângă, să vindece răul, până-ntr-atâta e tainică rana

(volnere caeco) ce-1 sapă şi-1 pierde".
Morfo este supranumele lui Venus din Sparta. Pentru lacede-monieni, Afrodita este *morphe* (în latină *forma,* frumusețe), care se opune masculinului, divinității falice fascinante, zeului, *amorphos* (sau *kakomorphos,* sau *asemos,* în latină *deformis).* Aristotel a definit sexul bărbătesc: „ceea ce îşi amplifică şi îşi micşorează volumul". *Metamorphosis* este dorința bărbătească. *Physis* în greacă înseamnă atât natură, cât şi *phallos.*
Augere a dat *auctor,* ca şi *Augustus.* Naşterea imperiului coincide cu acest epitet care exprimă deja destinul la care va fi obligată sexualitatea imperială. La 16 ianuarie, anul 27 î. H., Octavianus devine Augustus şi luna *sextilis* devine august. Augustus, cel care măreşte, aceasta este funcția statutară imperială. Noi vrem ca primăvara să revină, recoltele să crească, vânatul să se înmulțească, copiii să iasă din pântecele mamelor, penisurile să se scoale precum fascinusurile şi să se reîntoarcă de unde au purces pentru ca pruncii tot de acolo să se nască. Caelius spune că o boală are patru momente: atacul *(initium),* accesul *(augmentum),* declinul *(declinație),* remisiunea *(remissio).* Momentul picturii este întotdeauna *augmentumul.*
Eudaimonia grecilor devine această *augmentatio,* această *inflatio,* care este solemna *auctoritas* romană. Modernii nu mai percep cuvântul inflație în sensul de a da formă umflându-se. *Fiare, inflare, phallos, fellare* - toți aceşti termeni se învârt în jurul aceleiaşi forme proprii celor care cântă la flautul dionisiac ori celor care suflă sticlă. înseamnă să dai realului o consistență activă, mărită.
în concepția lui Epicur, medicina şi filosofia se confundă. în filosofia stoicilor, *logosul* spermatic conduce lumea. Universul este un animal mare, *cosmosul* este un mare *zoon,* pe care pictorul *(zo-graphos)* îl zugrăveşte. Platon, în *Menexeme* (238 a), afirmă: „Căci nu pământul a imitat *(memimetai)* femeia în ceea ce priveşte graviditatea şi naşterea, ci femeia pământul *(alia gyne gen)".* Plutarh citează cuvintele lui Lamprias *(De Fade,* 928): „Astrele sunt ochi purtători de lumină încastrați pe fața Totului. Soarele, cu forța unei inimi, trimite lumina pretutindeni în chip de sânge. Marea este vezica naturii. Luna este ficatul melancolic al lumii". Venus, fiind mama Romei, o mare invocație ce i se adresează dă chipul ei „naturii lucrurilor" după Lucrețiu: „Tu a romanilor mamă, la oameni şi zei desfătare *(voluptas),* rodnică Venus, sub bolta sub care-alunecă stele, viață împrăştii în mări purtătoare de năvi şi în câmpuri îmbelşugate: prin tine ce-i viu zămislire-şi primeşte şi, pe pământ ajungând, se răsfață-n lumină de soare; o tu, zeiță, de tine fug vânturi şi nori se destramă când ne soseşti, pentru tine pământul măiestru aşterne flori miresmate şi ție-ți surâd ale mării întinderi, iar împăcatele ceruri scânteie-n potopul de raze. Când primăvara dezvăluie chipul seninelor zile şi roditorul Zefir sfărâmându-şi cătuşele-adie, păsări străpunse în inimi de focul săgeților tale, cele dintâi, în văzduh, te vestesc şi îți cântă venirea Fiare şi turme apoi zburdând trec prin pajişti în floare, taie-n înot repezi râuri şi, prin-se-n aşa fel de vrajă, **ție-ți** urmează cu sete oriunde-a ta voie le duce. Astfel în mări şi în munți, în şuvoaie ce iau tot în cale, în înverzite

câmpii şi-ale păsării cuiburi de frunze dulcea iubire sădind-o în pieptul a tot ce-i suflare, faci să-şi întindă cu patimă neamu-i, pe specie pururi. Singură tu în natură duci cârma..." Lucretius Carus înglobează, în fapt, într-una şi aceaşi *voluptas* pe Venus *Forma* din Sparta, Venus *Calva* din Capitoliu, Venus *Obsequens* (ascultătoare) din Valea marelui circ, Venus *Verticordia* a matroanelor (care abate inimile de la dezmăț), Venus Sălbatica din apropierea porții Collina. Această Venus Sălbatica (sau Erycina, sau Africana, sau Siciliana) devine zeița lui Sylla, Venus Victrix (victorioasă) a lui Pompei, Venus *Genitrix* (mama lui Enea şi a tuturor Miilor) a lui Cezar, în sfârşit - Venus patroana imperiului. Nu-i de mirare că Vespasian a identificat-o cu *Roma.* Este zeița a tot ce este fericit, a vinului, a zilei de 23 aprilie, a oricărei primăveri, a oricărei înfloriri, belşug, bogății, a tot ce glorifică viața.
Jucători de zaruri numeau combinația cea mai avantajoasă (1,3, 4, 6, dintr-o singură aruncare) - „lovitura lui Venus".
Trei secole mai târziu, în jurul anului 160, *Metamorfozele* lui Apuleius se încheie ca un imn închinat divinității lunare, care veghează naşterea oamenilor şi formarea viselor, a spiritelor şi a umbrelor. Lucius se trezeşte pe plaja din Cencrea cuprins de o spaimă neaşteptată *(pavore subito).* El vede luna plină, al cărei glob se ridica tocmai atunci din valurile Mării Egee. Eroul intră în mare şi îşi cufundă capul în valuri de şapte ori. Apoi invocă ajutorul reginei cerului *(regina caeli),* adresându-i-se cu toate numele: Ceres, Venus, Phoebe, Proserpina, Diana, Iunona, Hecate, Rhamnusia... şi adoarme din nou pe țărmul din Cencrea.
Regina nopții, sub chipul lui Isis, i-a apărut în vis. Pe cap avea , o coroană împletită din tot felul de flori, iar în frunte - o tăbliță în forma unei oglinzi, era înfăşurată într-o imensă mantie atât de neagră şi de lucitoare, încât te orbea cu întunecata-i strălucire *(palia nigerrima splendescens atro nitore).* Isis îi răspunde lui Lucius: „Eu sunt natura, mama tuturor lucrurilor, stăpâna elementelor, izvorul şi începutul veacurilor, divinitatea cea mai mare, regina manilor, cea dintâi dintre locuitorii cerului, tipul uniform al zeilor şi al zeițelor. Eu sunt aceea care cârmuiesc după voia mea luminoasele înălțimi ale cerului, vânturile salvatoare ale mării, jalnica tăcere a Infernului", în felul acesta *daimonul* lunii sau mai degrabă zeița demonilor, singura zeiță de prestigiu în lumea situată între pământ şi lună, „ficatul melancolic al lumii", după expresia lui Lamprias, stihia păzitoare a zeilor, supraveghetoarea sângelui femeilor şi a reproducerii, protectoarea geniilor bărbaților şi a manilor părinților, a înlocuit-o brusc pe Venus a lui Lucrețiu, a lui Cezar, a lui August, care întemeiase neamul cetății romane începând de la Anchise, care a legitimat genealogia imperială, care a autorizat divinizarea celor dintâi împărați.
Isis o îndepărtează pe Venus. După ce imperiul a înghițit toată suprafața lumii cunoscute, religia a încorporat scenele mitologice ale religiilor diferitelor provincii pentru a reelabora iarăşi şi iarăşi una şi aceeaşi scenă: Isis căutând mereu falusul lui Osiris, pe care ea însăşi i-1 tăiase; sau Attis, care se castrează

cu mâna lui pentru Cibele.
O inscripție mult mai târzie decât textul invocației către Isis din Apuleius a fost descoperită la Tivoli. Stela a fost ridicată de Iulius Agatemerus. Inscripția din față glăsuiește: „Geniului divinului Priap, puternic, eficient, invincibil. Iulius Agatemerus, libert imperial, a înălțat acest monument cu sprijinul prietenilor săi, prevenit printr-un vis *(somno monitus)".* Inscripția aflată în partea din spate spune următoarele: „Salutare, Sfinte *(Sanctus)* Priap, tatăl tuturor lucrurilor, salutare. Dăruiește-mi o tinerețe înfloritoare. Fă-mă să plac băieților și fetelor prin fascinusul meu semeț *(fascino procaci)* și să alung prin jocuri *(lusibus)* repetate și prin glume *(iocis)* grijile care împovărează spiritul. Să nu mă tem prea tare de povara bătrâneții și să nu fiu copleșit de spaima *(pavore)* a unei morți nefericite, moarte ce mă va duce spre lăcașurile cumplite ale Arvernului, unde regele păstrează manii care nu sunt decât poveşti *(fabulas),* locul de unde soarta îți interzice să te mai întorci. Salutare, Sfinte Părinte Priap, salutare".
Inscripțiile laterale glăsuiesc: „Voi tinere fete, care veneraţi pădurea sfântă, adunați-vă toate. Tinere fete, care veneraţi apele sfinte, adunați-vă toate și, cu voci mângâietoare, spuneți-i încântătorului Priap: Salutare, Priap, Părinte Sfânt al Naturii. Sărutați organele genitale *(inguini)* ale lui Priap. Apoi acoperiți-i fascinusul cu sumedenie de cununi frumos mirositoare şi din nou să-i spuneți toate laolaltă: O, Puternice *(Potens)* Priap, salutare! Fie că doreşti să fii invocat în calitate de Creator *(Genitor)* şi Autor *(Auctor)* al Lumii ori preferi să ți se spună Natura *(Physis)* însăşi şi Pan -salutare! Căci datorită vigorii *(vigore)* tale au fost zămislite lucrurile care împânzesc pământul, care umplu cerul, care se află înlăuntrul mării. Aşadar, salutare, Priap, salutare Sfinte! Dacă tu vrei, Iupiter în persoană renunță la fulgerele-i cumplite şi, plin de dorință *(cupidus)* își părăseşte reşedința luminoasă. Pe tine te venerează buna Venus, înflăcăratul Cupidon, Grația şi cele două suror ale ei precum şi Bacchus dătătorul de veselie *(laetitiae dator).* Căci, fără tine, Venus n-ar mai exista. Grațiile n-ar mai avea grație. N-ar mai fi nici Cupidon, nici Bacchus, O Priap, Amicule Puternic, salutare. Pe tine te ivocă fecioarele sfioase în rugile lor pentru a le dezlega cingătoarea înnodată demult Pe tine te invocă soția pentru ca soțul ei să aibă deseori nervul țeapăn şi întotdeauna puternic *(nervus saepe rigens potensque semper).* Salutare, Priap, Părinte Sfânt, salutare!"
Cine este Agatemerus Libertul? Oare această inscripție este o parodie a imnului către Venus cu care se deschide *De natura rerum?* Este un *ludibrium?* Sau a fost gravată de un discipol auster al lui Epicur şi care, la fel ca Apuleius din Madaura, a citit, evident, cărțile lui Lucrețiu? La drept vorbind nu interesează prea mult dacă se va afla un răspuns la aceste întrebări. La Roma nu se poate face distincție între *lusus* şi *religio,* sarcasm şi sacrificiu, între un Dumnezeu ironic ori un Dumnezeu puternic. Fascinus sau Priap a fost venerat şi i s-au înălțat stele pe toată durata imperiului. Priap este „cel dintâi dintre zei", zeul *Prin,* zeul *Priopoiein* (zeul care „creează-înainte" de creația însăşi). Se poate spune fără pic de şovăială că Priap a fost zeul cel mai reprezentat din imperiu.

Sarcasm vine din grecescul *sarx,* care este cuvântul folosit de Epicur pentru a denumi corpul *{soma)* al omului şi locul unic al fericirii posibile. *Sarkasmos* este pielea jupuită de pe corpul inamicului ucis. Prin coaserea acestor piei „sarcastice", soldatul îşi confecţiona o mantie de biruitor. Cel mai adesea zeiţa Atena arbora pe scutul ei capul Gorgonei, dar se întâmpla să poarte pe umăr pielea *{sarkasmos)* a Meduzei. Latinescul *carni-vore* traducere exact grecescul *sarko-phage.*
Acest *sarx* ciudat, amorf, al falusului la greci, al fascinusului la romani, nu poate fi aşezat nicăieri. Ceea ce este *atopos,* îşi are locul în *atopia.* El este ascuns sub veşmintele Părinţilor; el nu este în cetate; el nu se află în reprezentare. Ceea ce nu este îşi are sălaşul în „ceea ce nu este": imaginarul. Şi totuşi, ceea ce nu este apare pe neaşteptate, se ridică între corpuri. Ceea ce se ridică nu mai este masculinul care îl posedă, şi nici femininul care îl aţâţă. Ceea ce se ridică involuntar, ceea ce ţâşneşte mereu în afara locului, în afara vizibilului este zeul.
E limpede că arta statuară trebuie să fie legată
de ceea ce este întotdeauna ridicat. Că pictura trebuie să fie consacrată dezvăluirii a ceea ce nu se poate arăta, acelei *aletheia* a ceea ce nu poate fi văzut - este dorinţa care o animă. Şi una, şi celalaltă încearcă să treacă dincolo de descompunere şi mortalitate spre starea de erecţie, spre viaţa nemuritoare. Şi una, şi cealaltă reprezintă clipa saltului pe care săritorul îl face chiar înaintea săriturii în moarte, la fel cum Parrhasios Zograful 1-a pictat „exact înainte" de a muri pe bătrânul sclav din Olint.
CAPITOLUL IV

PERSEU ŞI MEDUZA

Ni se poate întâmpla să privim ceva frumos cu gândul că acest lucru ne poate face rău. îl admirăm fără bucurie. Prin definiţie cuvântul admiraţie nu se potriveşte: noi venerăm ceva a cărui atracţie, exercitată asupra noastră, se preschimbă în aversiune. Folosind cuvântul „a venera", o regăsim pe Venus. Regăsim, de asemenea, cuvântul lui Platon ce refuză să facă distincţie între frumuseţe şi spaimă. în cazul acesta ne apropiem de verbul „a meduza": ceea ce ne împiedică fuga de ceea ce ar trebui să fugim şi care ne face „să venerăm" însăşi frica noastră, determinându-ne să preferăm spaima nouă înşine, chiar cu riscul de a muri.
Iată povestea Meduzei.
Trei monştri, trei gorgone, trăiau în Occidentul îndepărtat, dincolo de capătul lumii, înspre tărâmurile nopţii. Două dintre ele erau nemuritoare: Stheno şi Euryale. Ultima era muritoare şi se numea Meduza. Capul lor era încununat de şerpi încolăciţi în loc de plete. Ele aveau colţi precum mistreţii, mâini de bronz şi aripi de aur. Ochii lor scăpărau scântei. Oricine - fie zeu, fie om - le întâlnea privirea era prefăcut în stană de piatră.
Regele Argosului avea o fată foarte frumoasă, pe care o iubea la nebunie. Ea se

numea Danae. Oracolul 1-a prevenit că dacă ea o să nască un băiat, nepotul o să-şi ucidă bunicul. Astfel regele a închis-o pe fiica lui într-o cameră subterană cu pereţii de bronz.
Zeus a vizitat-o sub forma unei ploi de aur. în felul acesta s-a născut Perseu. Regele a izbucnit în plâns. S-a dus pe ţărmul mării şi a porunqit ca Danae şi copilul să fie închişi într-un cufăr de lemn şi aruncaţi în mare. Un pescar 1-a readus pe mal în plasele sale. El a avut grijă de mamă şi a crescut copilul. S-a întâmplat ca tiranul Polidect să se
îndrăgostească de Danae şi să-i dorească trupul. Perseu i-a spus tiranului că o să-i ofere capul unui monstru cu chip de femeie dacă îşi va amâna împlinirea dorinţei.
Gorgona *(Medusa)* purta moartea în ochi. Cine va izbuti să vâre în desaga sa capul cu privire de moarte va fi consacrat „maestru al spaimei" *{mestor phobâiu)*. Cum era faţa Meduzei? Avea doi ochi holbaţi şi ficşi, fizionomie rotundă şi lată de leu, o coamă sălbatică formată din mii de şerpi încolăciţi în loc de păr, două urechi de bou, un bot deschis într-un rânjet continuu care-i despica faţa pe toată lăţimea ei şi care-i descoperea câţiva dinţi izolaţi. Limba îi atârna nestăpânit în afară, deasupra unei bărbii al cărei păr îi mărginea gura larg deschisă.
Perseu, cunoscând înfăţişarea Meduzei, şi-a luat lancea, şi-a pus scutul pe braţ şi a pornit spre moarte. Mergând mereu spre asfinţit, el a înfruntat graiele, care erau trei, ca şi gorgonele. Ele nu aveau decât un dinte, pe care şi-1 treceau una alteia ca să mănânce, şi decât un ochi, mereu deschis, pe care, de asemenea, şi-1 împrumutau ca să vadă ce mâncau.
«
Perseu s-a repezit şi le-a smuls ochiul, a înhăţat dintele, apoi a aflat secretul nimfelor. Ajuns la palatul nimfelor, el intră în posesia celor patru obiecte magice, care îl vor ajuta în lupta contra razei vizuale a morţii. Cel dintâi obiect magic era o *kunee* (coiful din piele de lup al zeului Hades, care îl făcea invizibil pe cel care îl purta, pentru că moartea „pune gluga nopţii peste cei vii). Al doilea era o pereche de sandale înaripate (cu care puteai să străbaţi într-o clipă tot întinsul lumii până în lăcaşurile subpământene). Cel de al treilea era un *kibisis* (o desagă sau mai degrabă o tolbă în care să vâre capetele retezate). în sfârşit, o *harpe* (o seceră curbată pentru tăierea capului, aceeaşi pe care o folosise Cronos pentru a-şi castra tatăl).
Perseu soseşte la sălaşul Meduzei. Pentru a evita încrucişarea privirii, el ia trei măsuri de precauţie. Mai întâi, hotărăşte să intre încă din timpul nopţii în grota monştrilor, când gorgonele îşi vor închide pleoapele îngreunate de somn. Apoi, când pătrunde în peştera întunecoasă, Perseu îşi întoarce ochii în direcţia opusă eventualei priviri a Meduzei. în sfârşit, îşi lustruieşte scutul de bronz.
în felul acesta, Perseu nu a privit-o în faţă pe Meduza în clipa când a înfruntat-o: el s-a folosit de scutul său ca de o oglindă.
Privindu-şi imaginea reflectată de scut, Meduza, cuprinsă de spaimă, s-a

autopietrificat.
Atunci, Perseu, nescoțându-şi de pe cap *coiM-kunee,* cu ochii privind mereu spre fundul peşterii, a ridicat secera El a retezat capul femeii cu față de femeie. Bâjbâind cu mâinile pe întuneric, el a vârât capul gorgonei Meduza în *toVoa-kibisis* şi 1-a dus zeiței cetății Atena, care şi 1-a întipărit pe egida (scutul) ei.
Cele trei gorgone sunt monştri prin excelență anahoretici. Ele trăiesc departe de zei şi de oameni, la capătul lumii, nu doar la fruntariile nopții, ci şi la hotarul dintre pământ şi mare. în timp, ele preced moartea.
Gorgona a zămislit lupul cu cincizeci de capete, Cerberul cu voce de aramă, care păzeşte „locaşurile răsunătoare" *(echeentes domoi)* ale Persefonei. Cele două femei, „răpită" şi „răpitoarea", care domină lumea elenă sunt surori. Acestea sunt Elena şi Persefona
Mult mai târziu, în decursul istoriei grecilor antici, răpirea (fie prin dragoste, fie prin moarte) se va diferența în *eros* şi în *pothos. Pothos* nu este nici regret, nici dorință. *Pothos* este un cuvânt simplu şi dificil. Când un om moare, *pothosul* său se naşte la cel care supraviețuieşte. Numele său *(onoma),* imaginea sa *(eidolon)* vizitează sufletul şi revin într-o prezență insesizabilă şi involuntară.
Pentru cel care iubeşte lucrurile stau tot astfel: un nume şi o imagine obsedează sufletul şi pătrunde în vis cu o stăruință deopotrivă insesizabilă şi involuntară (deoarece ajunge să ridice un falus deasupra celui care doarme în timp ce visează).
Există trei figuri înaripate: Hypnos, Eros şi Thanatos. Modernii sunt cei care au făcut distincție între vis, fantasmă şi fantomă. La obârşia lor grecească, ele constituie această capacitate unică şi identică a imaginii de a fi deopotrivă, în suflet, inconsistentă şi efrac-toare. Aceşti trei zei înaripați sunt maeştrii aceleiaşi răpiri în afara prezenței fizice şi în afara acelui *domus* social. Persefona răpită în infern şi Elena răpită în Troia constituie acelaşi raport prin care visul, dorința şi moartea nu pot fi deosebite prin efectele lor. *Harpyes* vine de la *harpazein* (a răpi). Sirenele şi sfincşii sunt aceleaşi forțe prădalnice, fie că răpesc în vis, fie că răpesc în dorință, fie ca devorează în moarte. Somnul este chiar un zeu mai mare decât moartea şi dorința Hypnos *(Somnus)* este maestrul lui Eros şi al lui Thanatos, deoarece plăcerea masculină îi răpeşte pe bărbați în somn, precum moartea îi adoarme pentru eternitate.
Imaginea visului se formează, deci, în somn. Este hipnoza **lui** Hypnos. Şi dacă somnul intermitent are un vis, ce „mare vis" nu trebuie să aibă somnul etern al morții? Ce mare imagine nu trebuie să rămână o vreme în mormânt?
Fragmentul al III-lea al lui Alcman este şi mai exact în privința similitudinii efectelor acestor trei forțe atât de greu de deosebit: „Prin dorința *(pothos)* ce frânge membrele *(lusimeles),* femeia are o privire mai lichefiantă *(takeros)* decât Hypnos şi Thanatos". Această privire erotică, hipnotizantă şi „thanatică", este o privire gorgonică.
Această privire oferă secretul picturilor romane.
Romanii antici erau îngroziți de însăşi operația de a vedea, de forța *(invidia)* ce o

putea arunca privirea în față. La antici, ochiul care vede îşi aruncă lumina asupra vizibilului. A vedea şi a fi văzut se întâlnesc la jumătatea distanței, precum atomii privirii şi atomii grădinii se întâlnesc pe pervazul ferestrei înguste din anecdota cu Cicero şi cu arhitectul Vettius Cyrus. La fel cum romanii antici împărțeau atitudinile amoroase în active şi pasive, tot aşa vederea activă, pregnantă, este violentă, sexuală, izvor de vrăji. Privirii care poartă spaima, privirii gorgonice, privirii „meduzante" îi răspunde noaptea neaşteptată. Miturile inventariază aceste priviri malefice, înspăimântătoare, catastrofale, pietrificatoare. In romanul lui Apuleius, povestitorul este silit de către magistrați să dezvelească trei cadavre, ridicând de pe ele mantaua care le ascundea vederii. El refuză. Magistrații poruncesc lictorilor să apuce brațul povestitorului şi să-l forțeze să vadă. Povestitorul se declară atunci *obstupefactus* - cuvântul care defineşte cel mai bine atitudinile şi chipurile din frescele romane - impresionat şi uluit în acelaşi timp. El continuă: „Dar eu, din clipa când ridicasem colțul acela de manta, rămăsesem țintuit *(fixus)* locului, încremenit ca o marmură, întocmai ca una dintre celelalte statui sau coloane ale teatrului. Eram în Infam." Omul *obstupefactus* este metamorfozat în *imago* de mormânt. Privirea Dianei, surprinsă pe când se scălda în pădure, îl transformă pe spectator în cerb. Meduza, în peştera sa de la capătul lumii, ucide numai ridicând pleoapele. In care Domnul însuşi îi spune.lui Moise: *„Non poteris videre facien meam, non enim videbit me homo et vivet"*[1] („Fața nu vei putea Mi-o vezi, căci nu poate omul să Mă vadă şi să trăiască"). Este interzis să priveşti în față. Să priveşti soarele, înseamnă să-ți pârjoleşti ochii. Să priveşti focul, înseamnă să te istoveşti. Omul care a văzut scena originară (femeia şi bărbatul, sexul bărbatului in sexul femeii), Tiresias, este orb. A vedea sexul deschis al femeii ori virilitatea bărbatului înseamnă că vezi mereu aceeaşi scenă. *Leviticul* (XVIII, 8) prezintă argumentul într-un mod mult mai clar, deoarece este mult mai concis: „Să nu descoperi goliciunea nevestei tatălui tău *{turpitudinem uxoris patris tui).* Este goliciunea tatălui tău *(turpitudo patris tui)*[11]. Cel ce vede gorgona Meduza scoțând limba din gura strâmbată de acel *rictus terribilis,* cel care vede sexul feminin (orificiul turpitudinii) din față, cel care vede „meduzantul" cade numaidecât în starea de pietrificare (de erecție), care este forma dintâi a artei statuare.

în anul 1898, la Priene, vizavi de Samos, la gura râului Meandru, doi arheologi germani au scos la iveală un lot de statuete mici din lut ars care i-au nedumerit. Aşezat direct pe două picioare, orificiul sexului feminin se confunda cu o figură lată văzută din față. La aceste figurine, modelate destul de grosolan, cele două guri - cea de sus şi cea de jos - „fuzionau". Era vorba de preoteasa Baubo, zeița feminină gastrocefală. în greacă, la *olisbos (fascinum* din piele tăbăcită ori din marmură) i se mai spunea şi *baubon.* Precum Priap, această față apotropaică înspăimântă şi stârneşte râsul deopotrivă.

Iată povestea lui Baubo: Când Demeter a pierdut-o pe Persefona, răpită de Hades, durerea a făcut-o să rătăcească prin lume în căutarea fiicei ei. Era

acoperită din cap până în- picioare într-un văl *(peplos)* negru. Demeter a sosit la Eleusis, dar nu voia nimic: nici să bea, nici să mănânce, nici să vorbească. Atunci, preoteasa Baubo a zis: *Egâ de luso* (Eu am s-o. izbăvesc). Apoi, Baubo şi-a ridicat *peplosul* dezvelindu-şi organul genital, făcând-o pe Demeter să râdă. Astfel, Baubo a întrerupt postul marii zeițe, care a acceptat să mănânce nişte *kykeon* - un amestec de apă, busuio-cul-cerbilor şi făină, pe care î 1-a pregătit Metanira.
Baubo reprezintă fața pubiană imobilizații în acel *terribilis rictus* (râsul înfricoşător al procreației. invizibil pentru bărbați). Această suflecare a *peplos'uiui* în greacă este numită *anasurma. Anasurmei* lui Priap, al cărui sex în stare de erecție îi ridică tunica încărcată de fructe, îi corespunde *anasurma* lui Baubo, care restituie prin gestul ei fructele sale pământului (redă chipul său pământului, a cărui zeiță este Demeter).
Un copil descoperă sexul feminin, înconjurat de păr, de unde el a ieşit. Etalarea *vulvei* îl aruncă pe cel care priveşte în starea de pietrificare a erecției. Acesta este mitul Gorgonei, al Meduzei, al lui Baubo. Meduzantul corespunde Fascinantului.
Mitul lui Baubo înseamnă suflecarea rochiei. Sexul femeii arătat unei femei provoacă râsul. Este un *ludibrium.* A spune că soarele răsare, că florile şi cerealele cresc din nou, că arborii se încarcă de fructe, înseamnă să spui că penisul a redevenit falus. înseamnă să spui: Fascinusul este aici.
Privirii frontale, nimicitoare, îi corespunde privirea laterală, piezişă, a femeilor romane. Privirea laterală, speriată, sfioasă a femei-or reînvie şiretlicul lui Perseu şi corespunde, de fapt, interdicției de a privi înapoi (Orfeu), ca şi interdicției de a privi în față (Meduza).
Toți privitorii zeițelor sunt oameni ai nopții (sau orbi, sau morți, sau animale). Dacă privirea asupra sexului stă la originea răpirii în noaptea dorinței, a visului ori a morții, trebuie să-ți asiguri privirea cu o deviere care să o smulgă întâlnirii față în față „meduzate" şi mortale cu ceea ce nu are nume. Este nevoie de o „reflexie" într-un scut, într-o oglindă, într-o pictură, în apa râului lui Narcis. Cred că aceasta este taina dublă a privirii laterale (oblică, deoarece este picturală) a femeilor romane.
Caravaggio afirma la începutul secolului al XVII-lea: „Orice tablou este un cap de Meduză. Groaza poate fi învinsă prin imaginea groazei. Orice pictor este un Perseu". Şi Caravaggio a pictat Meduza.
De fascinație se poate vorbi atunci când cel care priveşte nu-şi mai poate desprinde privirea. în privirea frontală, față în față, în lumea umană, la fel ca şi în lumea animală, moartea împietreşte.
Masca Gorgonei este masca fascinației înseşi; aceea care împietreşte prada în fața răpitorului şi care îl duce pe războinic la moarte. Masca *(phersu, persona)* care preface într-o piatră (într-un mormânt) un om viu. Masca cu rânjet, care scoate strigătul de agonie în bacanalele lui Hades. Când Euripide descrie dansul frenetic al bacantelor lui Hades, el menționează că este vorba de dansul unor

lupi sau câini sălbatici, pe care Lyssa îi punea să danseze după o melodie de flaut numită Spaima *(Phobos).* Euripide adaugă: „Este Gorgona, fiica nopții, cu privirea care împietreşte şi cu viperele ei cu o sută de capete" *(Herakles,* 884). La Homer, Gorgona figurează atât pe egida Atenei, cât şi pe scutul lui Agamemnon. Homer compune fața care îngrozeşte inamicul, semănând moartea. Homer spune că fața Groazei este însoțită de Spaimă, de Derută şi de „Hăituiala, care îngheață inima", în *Iliada,* capul Gorgonei reprezintă figura furiei *(menos)* războinice, forța eficientă a morții şi a strigătului triplu de moarte cu prilejul asaltului. La Sparta, Licurg a impus tinerilor care terminau efebia să poarte părul lung ca să pară mai mari şi „mai teribili" *(gorgoterous).* Tinerii luptători lacedemonieni îşi ungeau cu ulei pletele pe care le lăsau să crească, după care le despărțeau în două, ca să devină „mai înfricoşători" *{phoboterous).*
în *Odiseea,* cântul al Xl-lea, când Ulise coboară în Infern, mulțimea morților se înghesuie şi urlă asurzitor. Ulise mărturiseşte: „îngălbenii de teamă ca nu cumva mărita Persefona din iad spre mine să trimită capul Gorgonei, iazma cea îngrozitoare". Numaidecât, Ulise îşi abate privirea şi face calea întoarsă. Mărturisirea lui Ulise din *Odiseea* dezvăluie, probabil, taina acestei măşti. Există două măşti. Masca morții şi masca lui Pherseu. în etruscă, Phersu desemnează pe cel care poartă masca morții. Etruscul Phersu va fi la greci Perseu. Numele de Phersu este notat lângă o mască din mormântul zis al augurilor, în Tarquinii, care datează din anul 530 î. H., şi acest nume este scris exact lângă o *kune'e* (coiful din piele de lup pe care îl poartă Perseu). Atunci, etrusca Phersipnai va fi Persefona de la greci. La Apuleius, când Psyche coboară în Infern, numaidecât nişte balauri fioroşi, „cu ochii necontenit deschişi, veşnic veghetori", îşi întorc privirea spre ea: Psyche devine o piatră *{mutata in lapidem).* Sunt ochii veşnic deschişi ai cadavrelor. Masca morții este capul cadavrului care apare în agonie pe fața celui viu. Aceasta este rădăcina comună a ueochiului, a ochiului de mort, a ochiul unic al arcaşului care i'.nteşte. Războinicul întinde arcul, închide pe jumătate celălalt ochi, v.'triveşte şi fixează privirea care ucide. Acestui ochi unic îi corespunde fie privirea apotropaică a ochiului unic al vulvei, fie ochiul ciclopic al falusului (fie scutul-vulvă, fie lancea itifalică).
în templul din Lycosoura, în Arcadia, în sanctuar, pe partea dreaptă, se afla fixată în perete o oglindă. Credinciosul nu vedea din sine decât o imagine cadaverică, întunecată, tulbure *(amudros).* în greacă, *amudros* denumeşte fantomele. în oglindă, credincioşii îşi vedeau moartea în propria imagine. Oglinda din Lycosoura oferă celui viu copia morții lui. Privirea Meduzei aduce moartea celui fascinat Se spunea, de asemenea, că oglinda templului din Lycosoura nu reflecta clar decât chipurile zeilor.
In greceşte, Lycosoura înseamnă sanctuarul lupilor. Pentru antici, oglinda nu redă niciodată întocmai pe cel ce se reflectă în ea şi obscuritatea apei lor (oglinzile, ca şi scuturile, erau făcute din bronz) reîntoarce o altă lume decât cea prezentă. Oglinzile sunt nişte stranii ochi unici. Bărbatul şi femeia privindu-se în

ochi, ori privindu-şi ochii unici ai sexului lor, sunt nişte oglinzi. La fel şi dragostea, când procreează, zămislind copii, ea zămisleşte „reflexe ale părinţilor"', care populează lumea şi care le vor supravieţui şi se vor reproduce ei înşişi ca reflexe. în acest sens împreunarea sexuală este considerată cea dintâi oglindă, zămislitoare de reflexe.
Psyche priveşte frumuseţea de nesuportat a bărbatului pe care îl îmbrăţişează pe întuneric în fiecare noapte. Căci de nesuportat pentru ochii femeilor este fascinusul. Precum de nesuportat pentru putinţa bărbaţilor este erecţia fascinantă. De îndată erosul şi psyche se despart. Numaidecât Eros, devenit pasăre, zboară pe fereastră şi se aşază pe ramura unui chiparos.
Prezenţa reală este invizibilă, dar nu şi privirii unice şi ciclopice a fascinusului în stare de erecţie. Un vers brutal din Marţial ne-o aminteşte: „Membrul meu e surd *(mentula surda),* dar aşa chior *(lusca)* cum este, el vede *(illa videt)".*
Realitatea este „insultată" de către dorinţă. Ochiul unic al graielor, al Ciclopului, al Fascinusului reprezintă realul care pătrunde în ceea ce realitatea nu vrea.
Marţial zice că fascinusul surd *(surdus)* vede. Mai mult decât surd, „non lingvistic", „necultivat" *(illitteratus),* adaugă epicurianul Horaţiu în foarte strania, foarte viguroasa şi foarte antistoica Epodă a VlII-a.
Ochiul unic al fascinusului nu citeşte limbajul uman: „De lungul veac mucegăită, mai întrebi de ce-mi slăbesc puterile? Ţi-s negri dinţii, fruntea ţi-e brăzdat-adânc de bătrâneţile adânci şi în şezutul tău sfrijit *(aridas nates)* un hău căscat *(podex),* spurcat ca la o vacă *(crudae bovis),* ai; m-aţâţi cu pieptul şi cu ţâţe veştede ca ugerul de iapă, zău! Cu burta-n cute, cu un şold pipernicit pe pulpele-ţi umflate pus. Hai, bun rămas, te ducă până-n cimitir portrete de triumfători şi nici o soaţă să nu umble cu mai mari podoabe de mărgăritar. Ce? Dacă printre perne de mătase *(sericos pulvillos)* zac opusculele stoice ***(libelli Stoici),*** analfabeta coardă se va dezgheţa? Puterea-mi n-o mai lâncezi? De vrei s-o scoţi din vintrea îndărătnică, cu gura trebuie să-ajuţi!"

CAPITOLUL V

EROTISMUL ROMAN

Arheologii au arătat care sunt cele două condiţionări ale decorului vestimentar la bărbat şi la femeie. Acestea sunt războiul şi **erosul.** în latină: Marte şi Venus. Marte înseamnă înfruntarea morţii. Venus - privirea insistentă ce stârneşte furia (Marte) coitului pentru a o struni şi pentru a-i tempera (pacifica) violenţa mortală. La sfârşitul invocaţiei către Venus, Lucreţiu îl evocă pe zeul Marte: „Zeul războiului, Marte ce mână luptele însângerate, el însuşi adesea la sânu-ţi cade, lăsându-se-nfrânt *(devictus)* de-a dragostei veşnică rană *{aeterno volnere amoris),* şi, răsturnându-şi pe spate frumosul său gât, te admiră, ochii ţintiţi pe-a ta faţă iubirea o sorb cu nesaţiu, iar răsuflarea-i, zeiţă, de buzele tale şi-anină. Celui întins la genunchiu-ţi, strângându-1 în braţele sfinte, gura-ţi şoptească-i

dulci vorbe şi ceară-i, slăvito, a păcii linişte pentru romani..."
Această pace nu se realizează fără violență. Este o pacificare fecundă, o pace care izbucneşte. Este restaurarea *spermei,* a semințelor din *lanx satura* muncilor agricole, a ceremoniilor care le însoțesc. Hercule culcat la picioarele Omfalei, Enea retrăgându-se cu Didona în grota tunisiană, Marte în brațele lui Venus - toate aceste scene simbolizează mai întâi refacerea forței, a bărbăției, a energiei, a sămânței ce izbucneşte *(virtus, vigor, victoria).*
Plăcerea, zeița Voluptas, fiica lui Eros şi a lui Psyche, acordă privirii acel „fior de lumină" care pătrunde în privirea morții, ca şi în cea a nebuniei *(furor).*
Apuleius scrie despre privirea lui Venus: „Ochii ei, pe jumătate închişi, când sunt înecați de o dulce bucurie, când sunt plini de foc, amenințători, şi uneori ea dansa numai din ochi *(saltare solis oadis)".* O femeie îndrăgostită se adresează iubitului (Ovidiu, *Metamorfoze,* X, 3): „Ochii tăi *(tui oculi),* zice ea, trecând prin ochii mei *(per meos oculos),* pătrunsu-mi-au în inimă adânc. Ei au aprins văpaia ce mă arde. Ai milă!" Naturaliştii atribuie dansurile animalelor proprii împerecherii unor stări şi atitudini de spaimă. Comportamentul pescăruşului în picioare, amenințător, are la origine frica din care el face o ceremonie bine definită. Spaima de primejdie, care detaşează aparențele unor episoade de ostilitate, exagerându-le până la limita emfazei, este ecoul luptei sexuale. Comportamentul agresiv şi comportamentul drăgăstos nu sunt niciodată disociate. Seducția reprezintă comportamentul în circumstanțe de spaimă ritualizat cu emfază.
Există două căi la dispoziția dorinței bărbaților legată de prădarea corpului feminin: fie răpirea prin violență *(praedatio),* fie fascinația *(fascinatio)* intimidantă, hipnotică. Intimidarea animală constituie deja o estetică preumană. Roma şi-a închinat destinul, arhitectura, pictura, arenele şi biruințele sale intimidării hipnotice.
Sandor Ferenczi, în ; 'mirabilul său eseu întitulat *Thalassa,* prezintă pasiunea erotică sub forma unei lupte în care trebuie să se decidă cine dintre cei doi adversari, obsedați amândoi de nostalgia uterului matern pierdut, ajunge să forțeze intrarea în corpul celuilalt pentru a regăsi vechiul *domus.*
Tehnica hipnozei nu va fi decât efectul acestei căutări animale de o violență fascinantă, a cărei spaimă va duce la supunerea *(obse-quiurn)* a victimei, ori, cel puțin, o va arunca din nou în comportamente copilăreşti, cataleptice, pasive, înrobitoare. Nu se ştie niciodată destul de precis care este fondul sadic al tandreței. Unui dintre parteneri este readus într-o situație intrauterină unde pătrunde prin efracție partenerul activ. Dar, ca să se bucure, cel care se bucură este silit el însuşi să regăsească pasivitatea.
Romanii asociau privirea specifică pasivității (licărirea şovăielnică a acelei *furor,* care este voluptatea) cu ochii muribunzilor, cu privirile morților. întreaga operă a lui Ovidiu multiplică descrierea acestor ochi tremurători: „Crede-mă, legii Venerei supuşi fără grabă prea mare, noi nezoriți să-mplinim ale zeiței porunci. Prinde-o de mijloc: femeia se va bucura strânsă-n brațe; nu te sfii

nicidecum, nu-ți stă-n cale nimic. îi vei vedea-n ochi sclipind *(oculos micantes)* o tremurătoare lucire *(tremulo fulgore),* cum într-un limpede lac raze de soare se frâng *(ut sol a liquida refulget aqua).* Şi ca un murmur plăcut *(amabile murmur)* de izvoare pe prunduri de munte, veți îngâna amândoi vorbe de dragoste dulci..." *(Arta iubirii,* II). Este neîndoielnic că, din aceleaşi raţiuni, Ovidiu este singurul scriitor din Roma care preferă femeilor de vârstă fragedă femeile mai vârstnice, care au abandonat spaima în favoarea plăcerii: „Dar socoteşte că-s mai pricepute femeile-n vârstă; Timpul, el însuşi e cel care ne-nvaţă pe toţi. Prin îngrijiri ele ştiu ale anilor urme să şteargă şi prin mijloacele lor vârsta uşor şi-o ascund. Legii Venerei vor fi după voile tale supuse; nici în picturi *(nulla tabella)* n-ai să vezi cum o ştiu ele-mplini. Dragostea nu e silită la ele şi iau cu bărbatul parte, o dată-amândoi, la ai iubirii fiori. Nu-mi place-mbrăţişarea ce n-are decât un răsunet; iată de ce nu pot fi pentru iubiri nefireşti. Nicicând se face în silă, că-aşa se cuvine făcut, şi ea gândeşte atunci cum a tors lâna pe fus. Dragostea ce ți se dă că aşa-i datoria *(officium)* nu-mi place, şi pe iubit-o scutesc de un asemenea dar. Sunt mulţumit bucuria sa *(sua gaudia)* mărturisindu-mi şi să-mi suspine la piept vorbele-i fără de şir.' împătimată s-o văd cum se pierde-nchizând ochişorii şi să îmi ceară încet: «Nu mai m-atinge, te rog!». Nu tinereții dintâi a dat firea asemenea haruri; la treize'ş'-cinci ani împliniți se dobândesc de-obicei. Mustul *(nova musta)* grăbiții să-1 bea: mie toarnă-mi din amfora plină vinul păstrat de strămoşi..."

Cuvântul aversiune *(aversio),* la Roma, are sensul simplu de a-şi întoarce privirile. Nu ştiu dacă imaginea femeii tocmai pe cale de a se întoarce, atât de frecventă în ceea ce a rămas din pictura romană, ține de cochetărie (de împreunarea sexuală amânată) sau de distrugere (Orfeu care se întoarce, prăpădind-o pe Euridice). Apuleius amestecă privirea piezişă a cochetei care se opreşte, se întoarce de mai multe ori pentru a privi în urmă *(saepe retrorsa respiciens),* privirea dintr-o parte, ceafa curbată, clipitul din ochi *(cervicem intorsit, conversa limis et morsicantibus oculis)* şi privirea deprimată în direcția morții, ochii coborâți spre pământ *(in terram),* spre infern *(ad ipsos infernos deiecto),* aruncând totuşi o privire piezişă *(obliquato).* Faptul că o achiziție cere eforturi şi sacrificii sporeşte atracția pe care o exercită. Aceasta este „cochetăria" - un cuvânt care aminteşte el însuşi fondul animal de unde seducția umană îşi extrage sevele sale esențiale. E arta de a prelungi dorința. Să prelungeşti dorința şi să te faci îndelung dorit Imposibilitatea de a obține, de a lua, constituie esența valorii, şi această amânare face ca bucuria să devină prețioasă. Ascunzându-se, corpul îşi sporeşte misterul. Cochetăria este un țel fără sfârşit. înseamnă să 1 refuzi ceea ce măreşte atracția. Să fii dorit la nesfârşit înseamnă să] fii o valoare pe care nimic nu o consumă. Frescele romane repre-] zintă frecvent dezgolirea fără nici un scop a sexului invizibil al unei 1 femei adormite. în clipa când femeia se întoarce cu spatele, este 1 posibil ca ea să creadă că se apără, însă acest semn de refuz este de i asemenea un semn animal de pasivitate sexuală, de supunere. Legat de aceste două tipuri de fresce, este întotdeauna vorba de

caracterul j furtiv al unui dar care nu dă nimic, supus unui ritm continuu de j apropiere şi îndepărtare, de prezență şi de absență. Exact precum în scena lui Vergiliu, în care Enea o întâlneşte pe Didona în Infern: Didona „rătăcea prin pădure; eroul troian, de îndată ce-i fu alături şi-n umbre putu s-o cunoască, o umbră, astfel cum o vezi ori îți pare că vezi prin perdeaua de nouri Luna - crai nou răsărit, când încet se ridică pe crugu-i, lacrimi vărsă şi rosti către dânsa cu dragoste dulce: «Nefericită Didona, e deci adevăr ce m-ajunse că tu te-ai stins urmărindu-ți prin fier deznădejdilor capăt? Moartea-ți, vai! Eu sunt pricina-i? Dar jur pe-ale cerului stele, pe zeități din înalt, pe ce-i sfânt în adânc de pământuri, fără de voia-mi, regină, plecai din a tale tărâmuri. Numai voințe de zei, ce mă-mping pribegirii prin umbre, prin umezeală de locuri grozave, prin noapte afundă, ele cu sila mânatu-m-au; n-am putut crede că însumi aş fi adus prin plecarea-mi durere, durere atâta. Pasu-ți opreşte, rămâi să te prind cu privirea mea toată. Fugi? Vai, e clipa din urmă când pot să-ți vorbesc, după soartă». Astfel Enea-ncerca să-mblânzească pe cea supărată şi dintr-o parte cătând, şi vărsa nesfârşitele-i lacrimi. însă Didona, întoarsă şi ochii în jos ațintindu-i, nu e mişcată la chip de-nceputele blânde cuvinte" (Vergiliu, *Eneida,* VI, 451-470).
Fie privirea Didonei moarte care îşi întoarce fața *{aversa)* şi care tace.
Fie privirea lui Parrhasios care ucide în timp ce modelul său țipă.
Vălul, armura care acoperea pieptul şi încălțările sunt cele trei atribute ale erotismului roman. *Aletheia* exprimă, de asemenea, îndepărtarea unui văl. Adevărul *(a-letheia)* este neuitarea. Poetul oral, grație Muzelor, fiicele Memoriei, salvează de la uitare *(lethe)* miturile pe care el le rosteşte. Adevărul ridică vălul care acoperă trecutul. El redă tinerețea morților de sub pământ. *Aletheia* este legată de goliciune. Goliciunea princeps nu este niciodată sexuală, ea ține de naştere. Dezvelire, în greacă, se spune *anasurma,* în latină - *obiectio.* A-şi *obiecta* sânii însemna dezlegarea şi etalarea sânilor interzişi ai patricienei. *Obiectus pectorum* este corespondentul lui *ekbole mastân* (dezvelirea mamelelor). Cel dintâi „dezvelit" (cel dintâi „obiect") este sânul. Femeile goale orânduite în şiruri în bătălii constituiau miza luptei: este prada lui Marte (trofeul învingătorilor). Acel *obiectus* în decursul luptei, suflecarea tunicii deasupra vulvei, *anasurma peplosului,* reînsuflețesc şi dau vigoare fiilor şi soților care luptă în fața acelora care le sunt mame şi soții. Tacit relatează că soțiile vechilor germani, în cursul luptei, îşi dezgoleau sânii *(obiectu pectorum)* pentru a-i face pe soții ori pe fiii lor să se teamă de captivitatea iminentă în caz că victoria nu era de partea lor. Plurah povesteşte că femeile din Licia l-au respins pe Belerofon, ridicându-şi *peplosul* Trogus Pompeius povesteşte în cartea întâi din *Istoria universală* că în timpul războiului mezilor lui Astiage împotriva perşilor lui Cirus, când perşii se retrăgeau pas cu pas, mamele şi soțiile lor au venit în fuga mare la ei, şi-au ridicat fustele *(sublata veste)* şi, expunându-şi spre ei organul obscen, i-au întrebat cu sarcasm dacă nu doreau să se refugieze în uterul mamelor sau al soțiilor *(in uter os matrum vel uxorum vellent refugere).* Atunci,

parcă siliți de vederea acestei goliciuni, perşii şi-au reconstituit rândurile şi i -au luat la goană pe luptătorii lui Astiage.
Pe acest fond de *anasurma,* descălțarea piciorului, descoperirea sexului, dezgolirea sânilor formează în cea mai mare parte a frescelor romane un gest unic şi ferm. într-o zi, Lucius Vitellius i-a cerut Mesalinei, ca o favoare, permisiunea să o descalțe. După ce i-a dat jos botina dreaptă, el a ținut-o o vreme între toga sa şi tunică. Apoi a dus-o la nas, a pus-o pe buze şi a sărutat-o. Apuleius ne istoriseşte în stilul său povestea Cenuşăresei, folosind o pereche de sandale. A se vedea sandala dezlegată în fața jilțului Arianei în Vila Misterelor. La Roma, o femeie este rareori înfățişată goală pe de-a-ntregul.
Scena erotică cea mai obsedantă din fresce este dezvelirea.
Scena care alcătuieşte centrul misterelor reprezintă dezvelirea falusului *{anasurma fascinus-ului).* Ridicarea vălului înseamnă separarea a ceea ce separă. Este efracția silențioasă.
Plutarh zice că Aletheia este un haos de lumină. Strălucirea proprie îi estompează forma şi îi face fața imperceptibilă. Dar - adaugă Plutarh în mod ciudat - asta nu vrea să însemne că Aletheia este acoperită cu un văl: ea este goală. Noi suntem acoperiți cu văluri. Doar morții văd ceea ce nu este ascuns. Plutarh relatează că hetaira Lais, după ce i s-a dăruit lui Aristip, şi-a înfăşurat din nou sânii. Apoi i-a declarat lui Aristip că nu-1 iubeşte. El i-a răspuns că nu s-a gândit vreodată că vinul şi peştele ar fi îndrăgostiți de el, şi cu toate acestea bea vinul şi mănâncă peştele cu cea mai mare plăcere.
în sfârşit patul, umbra şi liniştea
La Roma, candela nu poate să fie aprinsă. Se cuvine să dăm întunericului partea lui de dorință. Fascinația pe care o inspiră celălalt sex stă la originea unei hipnoze. Noaptea o înfrânează, pentru că întunericul o lipseşte de putere. La elegiaci, iubitul imploră să primească o lampă aprinsă şi amestecă solicitarea luminii cu dezgolirea sânilor: „Lui Venus nu-i place să iubeşti orbeşte *(in caeco).* în dragoste doar ochii-s călăuză *(oculi sunt in amore duces).* O, bucurie a unei nopți senine. Şi tu pătuț *(lectule)* de-a mea plăcere fericit! Câte cuvinte rostite la clarul lămpii! Şi când lumina e dusă, în noapte, ce bătălii de-amor! O noapte, numai una, pe orice om e-n stare zeu să-1 facă *(Nocte una quivis vel deus esse potest).* Ea se-arunca în luptă când cu sânii goi, când cu tunica-i ardoarea-mi stăvilea. De te-ndârjeşti să nu-ți dai jos veşmântul, cu mâna mea ți —1 rup. Căci n-ai sâni care-atârnă *(inclinatae mammae),* şi jocul dragostei să-ți interzică. Pudoarea asta las-o celor ce au născut. Şi, cât ne-ngăduie ursita, ochii săi ni-i umplem de iubire. Priveşte, se-aşterne lunga noapte, şi zorile de zi n-or să-i urmeze" (Properțiu, *Elegii,* II, 15). Elegiile lui Properțiu descriu caracterul funebru al acestor capete de femeie aproape hipnagogice, al acestor capete de sfincşi, al acestor priviri pe unda cărora vizualul este ispitit de scena originară: visul, pasiunea, moartea: „O, violența ta de-aseară, de-a sfeşnicului faclă luminată, ce dulce-a fost! Ce dulci blestemele țâşnind din gura ta nebună! Furioasă *{furibunda),* de vin amețită, răstorni masa. Apoi, cu mâini bezmetice,

arunci în mine cupele umplute. Nu te opri, sari şi înfige-ţi mâinile în părul meu, şi smulge-1, lasă pe faţa mea urma frumoaselor tale unghii. Fă-te că-mi arzi ochii cu sfeşnicul. Smulge-mi veşmintele şi pieptu-mi dezgoleşte. Toate acestea sunt pentru mine semne de mare pasiune: nicicând femeia de furie nu-i prinsă, fără a fi robită de aprigă iubire. Când pe femeie furia *(rabida)* o apucă şi, cu nemiluita, ea proferă injurii, când la picioarele măreţei Venus se aruncă şi când se avântă pe străzi ca o menadă *(maenas)* în delir, când chipul ei păleşte pradă unor visuri smintite *(dementia somnia),* când este tulburată văzând tabloul *(tabula picta)* al unei tinere fete, în toate-acestea eu, precum un autentic haruspiciu, văd semnele sigure ale dragostei" *(Elegii,* III, 8).
Patul *(cubile, lectus, grabatus, grabatulus)* este frecvent reprezentat în frescele erotice, indiferent dacă este lucrat cu măiestrie, ornamentat sau este dintre cele mai modeste. Iuvenal observă că Mesalina prefera o cuvertură *(teges)* patului imperial *(pulvinar).* Dacă jilţul este însemnul matroanei, patul este însemnul dragostei. El aparţine lumii tăcerii sau cel puţin a absenţei mărturisirii, ostilităţii faţă de limbajul social. O pagină din Ovidiu *(Amoruri,* III, 14) ni-1 descrie: „Este un loc undeva pentru dragoste nestăvilită. Acesta e patul, locaşul de plăceri fără număr *(omnibus deliciis).* Lepezi ruşinea *(pudor)* atunci când ai trecut acel prag. Dar când de-acolo-ai ieşit, tu pe dată să ştergi orice urmă şi patul tău numai păcatul să-ţi fi cunoscut Fără sfială să scoţi de pe tine acolo tunica şi de-a' iubitului tău coapsele *(femori)* tale s-atingi. Pe purpuriile-ţi buze să simţi sărutarea fierbinte şi să scorniţi fel şi chip de jocuri de dragoste noi. Ale plăcerii *(lascivia)* jocuri patul să-1 facă să trosnească. Ochii, la urmă, sfioşi îţi ridici cu tunica odată şi ca şi când tu nimic n-ai făcut ruşinos minte-i pe toţi..."
Două divinităţi principale asigură protecţia patului. în frescele pictate, Cupidon şi Somnus se deosebesc precum ziua şi noaptea, aripile lui Cupidon fiind albe, iar cele ale lui Somnus - negre. Tibul scrie *(Elegii,* II, 1): „Noaptea înhamă de-acum telegarii, dansaţi, căci şi stele-n dans unduios, aurii vin dup-al mamei lor car. Vine şi somnul tăcut, înfăşat în aripile-i sumbre şi cu nesigurul pas vise profunde sosesc".
La ora siestei, divinitatea amiezei vine să-1 încalece pe cel adormit Postura de *equus eroticus,* reprezentată adesea în frescele romane, este scena visului. Departe de a trimite la masochismul sau pasivitatea *{impudicitia)* bărbatului, aşa cum este interpretată şi favorizată această postură de către femeile din societăţile noastre modeme, *equus* este plăcerea masculină statutară. Patricienii se tolăneau ca să mănânce. Matroanele rămânea la o parte într-un jilţ conform *statusului* lor. *Equus eroticus* trimit la zeităţile greceşti ale amiezii, divinităţi înaripate care, la ora siestei, se aplecau deasupra sexului în stare de erecţie al celor adormiţi şi le furau sămânţa. în cuvântul francez „coşmar" dăinuie încă amintirea iepei care se aşa-ză pe pieptul bărbatului sau îl calcă în picioare *{calcare)* în timp ce doarme. *Mare* este o *lamia,* monstru care devoră copiii. Este vampirul nocturn care se regăseşte în englezescul *nightmare.* Lot doarme în peşteră şi fiicele lui se culcă cu tatăl lor excitat, zămislindu-i pe Ammon şi Moab. Booz doarme şi

culegătoarea de spice se apropie de sexul lui în stare de erecție. Este concepția masculină prin surprindere. Este acea „iapă așezată" *{equus eroticus).* Sau *dominus* rămâne întins, pentru că doarme, și femeia se folosește de dorința stârnită de visul lui. Sau el rămâne întins pe *lectus genialis* pentru că este stăpânul și el nu trebuie să facă efort. *Domina* vine să se așeze pe el precum pe efigia din piatră a falusului în ritualul lui Mutun, precum în jilțul ei statutar. Sau, în fine, slujitoarea se așază peste bărbat nicidecum pentru a-1 „domina" pe *dominus,* ci supusă, pentru a-i oferi *vuluptas* fără să-1 deranjeze.

Vălul este ridicat pentru a vedea Pentru bărbați, femininul reprezintă sexul tăiat, care o definește pe zeița dragostei. Este naşterea lui Venus. Ceea ce ei nu pot vedea. Ceea ce este pândit, dar nu este văzut. Ei văd şi nu văd. Ei văd, dar vor să-şi păstreze ochii.
Bărbatul are drept noapte trecutul său şi orice visător are drept casă învelişul trecutului. Trecutul cel mai îndepărtat nu este uterul, ci vaginul. Aceasta este fascinația *fascinus-u\ui,* lăcaşul fascinant, cea dintâi *domus,* învelişul arhaic *{vagina).* Este interesant că plămădirea fătului presupune vaginul care este mai întâi lăcaşul unei *mentula.* De aici interdicția incestului: penisul nu poate reveni în coit acolo pe unde a trecut în momentul zămislirii sale.
Coitul este anterior fetusului.
Există un *ab origine* mai vechi decât *ab ovo.*
Privirea bărbatului străpunge femeile. Această privire care străpunge, care poartă în ea însăşi posibilitatea de a străpunge, poate străpunge pe cel care priveşte. Orice privitor se teme pentru sexul său, se teme ca sexul său să nu devină o gaură. La antici, castrarea celui care vede, departe de a se efectua asupra penisului devenit *fas-cinus* prin erecție, se operează asupra ochilor. Castratul, prin condensare, este orbul. Homer, Tiresias, Oedip. Cel care a fost fascinat, cel care a văzut de-a dreptul îşi pierde ochii.
Este puțin spus că noi dorim să vedem. A dori şi a vedea sunt identice. Acesta este visul. Invenția biologică şi zoologică a visului zice: dorința vede. Există la mamifere o dorință-de-a vedea, care tînjeşte după toate. Funcția halucinatorie a visului a derivat de aici. Această dorință nu poate fi distrusă şi nici satisfăcută. Ea prelungeşte o forță de ostentație, de prezentare, de ofrandă vizuală pe care natura a pus-o în tiparul florilor, munților, culorilor, creşterilor, al răsfrângerilor şi al viselor. Viața le-a zămislit pe toate acestea printr-o înmulțire şi o alcătuire a simetriei, spontane şi aproape necesare, precum brațele, precum picioarele, precum ochii înşişi, care se oferă privirii şi o fascinează pe cât şi ei cuprind cu vederea „Când îți cobori, modestă, ochii spre pieptul tău, învață să-i ridici. Ridică-i doar atât, cât pot ceva să vadă!" recomandă femeii cea de a doua dintre *Bucolicele* lui Vergiliu.
Dezgolirile corpului femeii şi al bărbatului nu sunt simetrice. Pe corpul femeii, sexul, pentru bărbat, nu se vede bine, nu se vede destul, se vede ca şi cum ar fi

castrat, se vede ca o întrebare îngrijorătoare ce-i e pusă bărbatului. în cazul dezgolirii bărbatului, tocmai sexul este acela care, pentru femeie, se vede prea mult, într-o etalare excesivă, erectă, atât de ostentativă, încât determină privirea feminină să se întoarcă, să rămână periferică, să prefere o poziție laterală.
în mitul lui Psyche, Apuleius nu vrea să dezvăluie natura zeului Eros, care nu trebuie văzut cu nici un preț. Este un monstru? Un copil? El este mutantul monstruos, mutantul care străbate lanțul ființei de la animal la naşterea copiilor. Este zeul roman Mutun devenit Priap, senil şi pleşuv sau, şi mai şi, pueril şi *amorphos.* Ideal şi imund.
„Nu încerca să cunoşti fața soțului tău *(de forma mariti)",* îi zice Eros tinerei sale soții. „Dacă ai s-o vezi o dată, n-o vei mai vedea *(Non videbis si videris!)"* Psyche acceptă cu supunere *(obsequium).* în fiecare noapte îşi aşteaptă „soțul fără nume *(ma-ritus ignobilis)".*
Pavet (îi este frică). „De ceea ce nu ştie se teme ea" mai mult decât orice nenorocire. *Timet quo ignorat:* această maximă a lui Apuleius din Madaura putea să fie scrisă pe pavimentul Camerei
Misterelor.
în liniştea nopții, Psyche ridică lampa cu ulei în timp ce soțul ei doarme în pat. Numaidecât, ea rămâne consternată *(consternata)* şi mută. Acest monstru este atât de frumos! însă, numaidecât, Amor, devenit pasăre, fuge în zbor.
Una dintre slujitoarele lui Venus, numită Obişnuința *(Consuetu-dino),* se apropie de Psyche strigând: „Ai înțeles, în sfârşit, că ai o stăpână *(dominam)T* Apoi îi înfige mâna în păr şi o târăşte la picioarele lui Venus (al cărui fiu fusese rănit de picătura de ulei ce căzuse din lampa pe care Psyche, curioasă, o ridicase deasupra
corpului acestuia).
Aşa cum ne .arată un fragment de perete dintr-o cameră de la Vila Misterelor (care nu are nimic de-a face cu marele roman al lui Apuleius, scris cu patru secole mai târziu), două slujitoare, numite Grija *(Sollicitudo)* şi întristarea *(Tristitia),* o bat cu vergile pe Psyche care era însărcinată. Venus se ridică, sfâşie cu mâinile ei veşmintele lui Psyche şi o lasă goală în fața unei grămezi de grăunțe de grâu, orz, mei, mac, năut, linte şi bob.
în sfârşit, are loc căsătoria lui Eros cu Psyche: Liber (Bacchus) toarnă vinul. Apollo îşi ia *cithara* şi începe să cânte. Venus dansează în timp ce un satir „suflă" într-un tlaut dublu *(inflaret tibias)* şi un mic Pan *(Paniscus)* cântă din naiul său de trestii legate *(fistula).*
Fiica născută din îmbrățişarea nocturnă a lui Psyche şi Cupidon primeşte numele de Voluptas.
Vorbind, numaidecât cade vălul peste fascinație. Povestea modernă a „regelui despuiat", rezumă această regulă. Copilul, *infans,* care încă nu are acces la limbaj, nu a parvenit încă nici la văl: el mai vede goliciunea originară. Fără a comite nici cea mai mica
ipocrizie, adulții, altfel spus curtezanii limbajului, văd întotdeauna un *fascinus*

deja voalat de limbajul care îi aşază în rândul bărbaţilor, întrucât cel care, începând să vorbească, dobândeşte deodată două corpuri care devin limbaj: un corp sublim aşezat „ortografic" peste un corp obscen. O statuie divină şi un falus diform nu pot fi deosebite. Un mort şi un viu. Un tată şi un iubit O fantomă ideală şi un corp animalic. Un mort şi un muribund. Un *pothos* şi un *eros.* Două corpuri care se topesc unul după altul sunt invizibile; ele se răsucesc unul peste celălalt, pătrund unul în celălalt, se cufundă în abisul voluptăţii. De nedesluşit rămâne aceasta pentru ochii închişi ai celor care se afundă în ea ca într-o noapte mai întunecată ca noaptea. Intensitatea a ceea ce constituie pentru om măsura bucuriei nu poate fi în nici un fel cuprinsă de ochiul omenesc. Reprezentarea ei nu ne-o transmite. Ea o neagă, diferenţiind-o. Ea o ocoleşte. Iată de ce, la rândul lui, ochiul o evită. Avem dreptate să detestăm gravurile- erotice. Nu pentru că aceste reprezentări ar fi şocante. Ci pentru că ele sunt false. Pentru că scena niciodată prezentă, scena pentru totdeauna „im-prezentabilă" nu va putea niciodată să fie „re-prezentată" pentru omul care este fructul său.

CAPITOLUL VI

PETRONIU ŞI AUSONIU

Dezmierdările umane sunt confruntate neîncetat cu neaşteptate limite libidinale sau temporale pe care dorinţa ce le animă, dar care la fel de repede slăbeşte, nu le înţelege niciodată. Nici conştiinţa iubiţilor nu le înţelege întotdeauna. Insuficienţa noastră erotică, satisfacerile noastre incomplete sau desincronizate în toiul jubilaţiei ne descumpănesc.
Plăcerea ne smulge dorinţa
Suntem sortiţi fantasmelor, precum rechinii sunt sortiţi mării.
în corpul masculin, elementul sexual se manifestă ca o deformare absolut insolubilă, poate doar prin violenţa actului. Excesul sexual se manifestă de fiecare dată sub forma unei reveniri inadecvate, anacronice, trăite la modul constrângător, intempestiv sau ruşinos, total involuntară, mereu imperioasă, mereu inexprimabilă pentru că limbajul, departe de a se uni cu libidoul, îl divizează. Libidoul este un cuvânt latin pe care modernii l-au reluat pentru a-l transforma într-un cuvânt sacru intraductibil - într-o accepţie la care nici un roman n-ar fi putut să consimtă - cu intenţia de a sublinia că în energia sexuală există o urmă enigmatică, o reminiscenţă animalică mereu egală cu ea însăşi, pe *care fascinus-ul* nu o expulzează o dată cu sămânţa. Istoria nu are njci o influenţă asupra acestei rămăşiţe. Din lipsa unei sincronii imposibile ori a unei plăceri veritabile sexualul se intoxică el însuşi neîncetat, măreşte iremediabil insatisfacţia, partea blestemată, *pars obscena,* foamea avidă de excitaţie la care nici un corp masculin nu este capabil să răspundă.

Satiriconul este opera lui *Caius Petronius Arbiter. Satiriconul* este *satura* (un potpuriu de natură erotică sau indecentă), *satura* fiind legată la origine de versurile fescenine şi de *ludibhum,* ce aveau trecere în timpul jocurilor sarcastice care însoțeau procesiunea Fascinusului lui Liber Pater. Oamenii de ştiință au găsit până la urmă dovada că autorul *Satiriconului* şi marele consul, pe care Tacit, în anul 67, îl evocă în *Anale,* este una şi aceeaşi persoană. Petroniu s-a născut la Marsilia, când Ovidiu era bătrân, în exil. A fost proconsul şi consul. împăratul îl proteja, dar Tigelin a obținut condamnarea lui la moarte. Tacit a scris că Petroniu a dictat *satura* sa fiind pe moarte, în timpul unei călătorii în Campania, pentru a se răzbuna pe Nero. în locul unui codicil în cinstea principelui, Petroniu a scris povestea dezmățurilor *(stupri)* lui Nero şi ale curții sale „sub numele unor tineri fără pudoare şi al unor femei pierdute" *(sub nominibus exoleterum feminarumque).* Pe urmă i-a trimis acest sarcasm sub forma unui „plic sigilat". Apoi, în anul 67, şi-a pus capăt zilelor, la Cume, foarte lent, în baia sa Editorii din secolul al XVII-lea au numit pe nedrept această veritabilă *satura satiricon,* din care s-au păstrat doar câteva fragmente lungi şi nişte mici crâmpeie. Acțiunea se petrece în Campania, într-un oraş din apropierea Neapolelui - poate Pompei, poate Oplontis, poate Herculanum - apoi la Cume (acolo unde Sibila, în flaconul ei, murmură în greceşte: „Vreau să mor'" şi unde Petroniu este silit de Tigelin să moară) şi, în sfârşit, la Crotona. Povestitorul îl are ca iubit pe Giton, un *puer* foarte tânăr.
Ocupat cu ascultarea unor „romane oratorice" *(controversia),* povestitorul nu bagă de seamă că amicul său Ascyltos vrea să i-1 fure pe tânărul Giton. Povestitorul se rătăceşte într-un bordel *(lupanar).*
într-un han deocheat îl regăseşte pe Ascyltos. Se iau la bătaie, pretinzând fiecare că este stăpânul exclusiv al tânărului adolescent. Ei întrerup un sacrificiu săvârşit în cinstea lui Priap de către o matroană, Quartilla,.care îi supune la chinuri, punându-i să jure că nu vor dezvălui misterele surprinse în sanctuarul lui Priap *(in sacello Priapi).* Matroana Quartilla îl sileşte pe Giton să defloreze sub ochii ei, pe un covor pe care poruncise să-1 aştearnă slujitoarea ei Psyche, o fetiță de şapte ani, Pannychis, în timp ce ea îl masturba pe povestitor. Povestitorul se duce la Trimalchio, care dă un banchet magnific, ce se transformă în parodia unei orgii de *gens* pe cât de barocă, pe atât de grețoasă. Orgia, cu ajutorul vinului, devine melancolică. Unul zice: *Dies nihil est* (Ziua nu este nimic). Altul răspunde: *Dum versas te, noxfit* (Până te întorci, gata, s-a şi făcut noapte). Un altul zice: „Suntem mai netrebnici decât muştele *(muscae)."* Un al patrulea, în sfârşit, suspină: „Noi nu suntem decât o bulă de aer *(bullae)".* Femeile sunt numite păsări de pradă sau oale de noapte. Dragostea care durează este considerată un şanpriy^ *(cancer).* în vremea asta, cele mai ispititoare feluri de mâncare cu metamorfoze şi efecte dramatice care fuseseră concepute în lumea romană sunt prezentate în cursul acestui banchet „imperial".
Ascyltos profită de somnul povestitorului pentru a-1 sodomiza pe Giton şi îl convinge să plece cu el.

Povestitorul pleacă în căutarea lui Giton, întâlneşte un poet bătrân într-o galerie de tablouri *(pinacotheca),* arătându-şi în faţa acestuia uimirea produsă de anumite tablouri al căror sens îi scăpa *(argumenta mihi obscura).*
Bătrânul poet îi serveşte ca replică eternele discursuri pe care toate epocile şi toţi jurnaliştii, toţi bătrânii sunt încântaţi să le ţină: „Nu mai există artişti. Banul a nimicit arta *(Pecuniae cupiditas haec tropica instituit).* Pictura a murit *(Pictura defecit).* Lumea sfârtecată în bucăţi va ajunge la manii Styxului *(ad Stygios manes laceratus ducitur orbis)".*
Povestitorul, Giton şi bătrânul poet se îmbarcă pe o corabie, unde Trifema, nevasta căpitanului, pune stăpânire pe Giton, făcân-du-şi-1 amant (partea de jos a pântecelui său, *inguinum,* este atât de frumoasă, zice ea, că băiatul însuşi nu pare a fi altceva decât prelungirea propriului său *fascinus).* Giton vrea să se castreze. în ceea ce îl priveşte pe căpitan, el pretinde că divinul Epicur a reuşit să alunge iluziile *(ludibria)* din această lume. „întotdeauna şi pretutindeni eu am trăit bucurându-mă de clipa prezentă ca şi cum ar fi fost ultima..."
Corabia naufragiază. Bătrânul poet nu vrea să fie deranjat în timpul naufragiului: „Lăsaţi-mă cel puţin să-mi isprăvesc fraza!" *(Sinite me sententiam expiere!)*
La Crotona, povestitorul îşi câştigă existenţa prostituându-se. El întâlneşte o patriciană: „Există femei care se dau în vânt după murdărie *(sordibus)* şi li se trezesc dorinţele *(libidinem)* numai când văd sclavi cu tunicile suflecate *(servos altius cinctosŢ.* Când s-o satisfacă, bărbăţia I-a făcut de ruşine, rămânând flască. Această *languor* se repetă de câteva ori. Patriciană pleacă să caute o. „plăcere mai vânjoasă" *(voluptatem robustam).* Povestitorul presupune că
este victima unei vrăjitorii *(venefico contactus sum)* şi merge la bătrâna preoteasă Proselenos şi-i cere să-i vindece impotenţa Povestitorul declară: „Simt asupra mea mânia lui Priap care domneşte în Helespont" *(Hellespontiaci sequitur gravis ira Priapi).* Preoteasa Proselenos recită următorul imn priapic: „Tot ce zăreşti pe pământ mă ascultă. Câmpia-nflorită se ofileşte de-o vreau *(cum volo),* se usucă şi ţeapănă-i seva Sau, de-o doresc, îşi revarsă belşugul, iar stâncile sterpe *(horrida saxa)* apele Nilului iscă. Oceanul mi-a-şterne în faţă valuri supuse: zefirul îşi culcă pe gleznele mele mutele lui adieri. Mă ascultă supusele fluvii, tigrii Hycarniei, cruzii balauri păzind o comoară. Ce să înşir doar nimicuri? Momit prin descântece, chipul lunii *(Lunae imago)* coboară din cer..."
Preoteasa Proselenos îl loveşte pe povestitor cu mătura, însă degeaba. Se vede obligată să-1 conducă la o preoteasă a lui Priap, Oenotheea (în greceşte „cea al cărei zeu este vinul"). Oenotheea îi vâră în anus un *fascinum* de piele *(scorteum fascinum)* uns cu ulei şi presărat cu piper. Pe urmă îi loveşte sexul cu un snop *(fascem)* de urzici verzi *(viridis urticae).* Atunci, sexul renăscut al povestitorului se ridică, împungându-i tunica
Nu se ştie cum se sfârşeşte romanul. Este posibil ca acest fragment confuz să valoreze cât orice final.
Petroniu şi-a scris romanul în anii 66 şi 67. Herculanum, Oplontis, Pompei şi

Stabia au fost acoperite de lavă în 79. Istoria literară romană în sens strict se sfârşeşte ea însăşi cu un *ludibrium.* Consulul *Decimus Magnus Ausonius* a fost dascălul lui Paulin de Nola şi al împăratului Grațian. Ausoniu este creştin şi se adresează lui Paulus, el însuşi creştin. *Ludibrium-u* lui Ausoniu este de un gust îndoielnic: vrea să facă din opera lui Vergiliu (supranumit „Fecioara" din pricina pudorii sale: *Parthenien dictum causa pudoris)* un *ludibrium (*un sarcasm obscen), eliminând versuri sau fragmente de versuri din fiecare dintre poemele lui. Dar această selecție, care inaugurează evul mediu, amestecând imagini extrase din *Georgice* cu altele împrumutate din *Eneida,* atestă totuşi o viziune despre iubire şi un puritanism care nu aparțin câtuşi de puțin etruscului *Publius Vergilius Maro.* Ausoniu îşi prezintă astfel mozaicul său sarcastic: „Deoarece la celebrarea nunții *(celebritas nuptialis)* sunt îndrăgite *Fescenninos-urile* şi pentru că acest joc de origine veche *(vetere instituto luduş)* necesită licențe de limbaj, o să vă dezvălui secretele alcovului şi ale patului *(cubiculi* şi *lectuli).* Astfel voi roşi' de două ori pentru că am făcut din Vergiliu un poet lipsit de pudoare *(Vergilium impudentem)".*
Soțul se apropie de tânăra soție: „Ea, care de multă vreme întorcea capul, îl priveşte. Vrea să respingă ceea ce o sperie. Tremură în fața suliței amenințătoare. Un membru ascuns sub veşminte, roşu precum boabele sângerii de boz şi precum cinabrul îşi .arată capul descoperit. îndată ce picioarele s-au încârligat, acest monstru hidos, groaznic, enorm şi orb *(monstrum horrendum informe ingens cui lumen ademptum)* se depărtează de coapsa bărbatului şi, fierbinte, o apasă pe soția înfierbântată. într-un colț retras, spre care conduce o cărăruie îngustă, există o crăpătură care luceşte. Ea răspândeşte o miasmă grea Nici o ființă pură nu are dreptul, fără prihană, să stea în acest prag. Acolo se află o cavernă îngrozitoare. Adâncurile ei întunecoase răspândesc miasme ce rănesc nările. Acolo, el îşi implântă scoarța aspră şi nodurile țepuşei sale, adunându-şi toate forțele într-un singur avânt Sulița s-a înțepenit şi bea, în impulsul ei adânc, sângele virginal. Cavernele adânci răsună şi gem. Ea, cu o mână amorțită, vrea să smulgă arma, dar vârful pătrunsese prea adânc în rana de carne vie. încercând de trei ori să se scoale, sprijinită în coate, ea voia să se redreseze. însă de trei ori a căzut din nou pe pat. El continuă fără frică, fără răgaz, fără odihnă. Agățat şi lipit de pironul său, nu abandonează nimic; el îşi ține ochii îndreptați spre stele *(oculos sub astra).* Ritmic, execută mişcarea înainte şi înapoi, lovind uterul. Obosiți, ei se apropie de sfârşit. Apoi, un gâfâit din ce în ce mai des le scutură membrele şi buzele uscate. Sudoarea curge peste tot şiroaie. El slăbeşte epuizat şi vintrele lui împroaşcă un lichid *(distillat ab inguine virus)".*

CAPITOLUL VII

DOMUS ET VILLA

Frescele sunt nişte rezumate tragice ale cărților. Aceste rezumate ale povestirii

constituie, de asemenea, ajutoare ale memoriei pentru alte cărți. Exercițiul memoriei la popoarele antice a dus la un anumit număr de tehnici mnemotehnice pe care oamenii din epoca noastră nu mai ştiu să le folosească. Seneca Tatăl a fost una dintre cele mai mari memorii ale timplui său. El putea să recite, sub domnia lui August, de la primul la ultimul vers, o tragedie pe care o auzise sub dictatura lui Cezar. Frescele, statuile, grădinile, casele erau folosite şi ele ca manuale de memorie. Cicero povesteşte cum Simonides a născocit *ars memorativa* (arta memoriei artificiale), ajutându-se de dispunerea locurilor *{Iod)* dintr-un apartament care arsese şi reunind secvențe întregi de cuvinte - pornind de la imaginile *(imagines)* ale lor. *Imagines* este cuvântul care definea capul Părinților al căror chip a fost întipărit într-un tablou pictat, în argilă proaspătă, înainte de a fi arsă, ori în ceară, în ziua când îşi dădeau sufletul, după ce li se apropiase de buze oglinda de aramă, pe care fiii lor o țineau închisă într-un dulăpior din atrium. Frances Yates a studiat aceste procedee de memorie artificială proprii literaturilor orale antice. Aproape cu două secole mai târziu, *Fabius Quintilianus* îşi reprezenta memoria ca o clădire prin care cutreieri de la un capăt la celălalt pentru a găsi obiectele depuse aici „în mod artificial" (pictor se spunea în latină *artifex).*
Casele romane erau în primul rând cărți, în al doilea rând -memorie. Nu trebuie să uităm că puneai piciorul într-o „pagină de carte", că intrai într-un *memorandum* atunci când pătrundeai într-o casă romană şi trebuie să evocăm numaidecât în cugetul nostru aceste afirmații, atât de greu de înțeles pentru noi, pe care le făcea Cicero la finele republicii *(Ad Herennium,* IV, *De Oratore,* II):
„Căci locurile se asemuiesc mult cu tăblițele unse cu ceară sau cu papirusurile. Imaginile *(simulacris)* seamănă cu literele *(literis).* Aranjamentul şi dispunerea imaginilor seamănă cu scrierea Faptul de a rosti un discurs este comparabil cu o lectură".
Acestea sunt afirmațiile unui orator care îşi învață discursurile pe dinafară, privindu-şi pereții.
Cicero adaugă că, deoarece lucrurile de care îți aminteşti cel mai bine sunt lucrurile ruşinoase, pentru a mări capacitatea memoriei se vor folosi întotdeauna cu folos imaginile libidinoase. Tablourile lăuntrice încep să semene cu nişte scene pictate sau cu nişte camere. Galeriile ori porticurile încep să capete înfățişare de vise* Visele se vor popula cu calambururi vizuale, deoarece ele seamănă acelor rezumate imobile cu care se identifică memoria Şi, fiind imobile, ele erau patetice. Şi, pentru că erau patetice, ele înduioşau de la sine inima Şi înduioşând inima, ele sar pe pereți, pe porticuri, pe camere, pe fresce. Frescele condensau cărțile pe care le condensa sufletul.
Când cei dintâi filosofi greci şi-au întors privirea spre societatea civilă şi au cugetat asupra neliniştii cotidiene în care se zbătea dorința, pitagoreicii, cinicii, epicurienii, stoicii, scepticii, adepții religiilor noi, fiecare la rândul lor pretindeau că se deosebesc unii de alții. Ei propăvăduiau ideea că erau toți străini acestei violențe .exterioare şi acestei nelinişti interioare. Cînd s-au instaurat tiraniile, ei

au considerat că erau străini pe acest pământ tiranic şi că trebuie să se elibereze de aceşti despoți şi să se retragă la țară. Când s-a instalat imperiul, ei au interiorizat însăşi ideea de patrie. Mai prompte decât Narcis descoperind pietrificarea înfricoşătoare a imaginii sale, sufletele fortificate au murmurat: cosmosul şi *ego* sunt totuna.
Epicur a fost în secolul al III-lea înainte de Hristos ceea ce Freud a fost în secolul al XX-lea şi rolul social pe care doctrinele lor şi l-au asumat a avut o influență asemănătoare. Teza lor inițială este aceeaşi: un om care nu se bucură îşi produce boala care îl macină. Angoasa, adaugă amândoi, nu este decât libidoul sexual care ezită, se întoarce împotriva lui însuşi şi intoxica. Asemănarea se opreşte aici. Fragmentul 51 din Epicur glăsuieşte: „Toți oamenii îşi transmit neliniştea precum b epidemie". El nu se voia filosof, ci terapeut. *Epikouros* înseamnă în greceşte „cel care ajută". *Therapeutikos* înseamnă „cel care veghează", care are grijă. El detesta toate filosofiile, considerându-le doar nişte construcții de evaziuni şi iluzii. Epicur a înțeles cel dintîi, spune Lucrețiu, că orice om în intimitatea sa *(domi)* are o inimă neliniştită *(anxia corda),* care îi chinuieşte neîncetat spiritul cu nelinişti fără rost *(De natura rerum,* IV, 15). Doar natura îi vine în sprijin. „Ceres i-a dat omului grâul, iar Liber vinul, şi Epicur remediile vieții *(solacia vitae)."* Remediile sunt în număr de patru: nu trebuie să te temi de cele divine; de moarte poți să fii sigur; fericirea se poate dobândi; tdt ceea ce înspăimântă poate fi îndurat Democrit spunea: „împreunarea sexuală este o mică apoplexie *(apoplexie smikre).* Căci un om iese dintr-un om şi se smulge, despărțit ca de o lovitură *(plege)".* Epicur preia contrariul tezei lui Democrit. Orice plăcere derivă din plăcerea sar;t-ului şi fiecare plăcere are o unitate vitală superioară în absența durerii. *Voluptas* este singura senzație umană care divinizează şi, fără ca să ne facă nemuritori, ea face din noi mai mult decât o îmbinare de atomi ce suntem de fapt: ea procură corpului o senzație de sine superioară Ea face din suflet un *sum* divin. Nu există decât o experiență pentru „a se simți viu", care este plăcerea, pentru că ea uneşte corpul şi sufletul. împreunarea sexuală, care este izvorul corpului viu, este sfîrşitul corpului viu în culmea sănătății sale. Acolo viața totalizează cu adevărat corpul uman, acolo unde *Est* devine *Sum.* Voluptatea poate fi definită: umanul care face corp cu viața în îmbrățişare, plăcerea se simte ea însăşi. Plăcerea care se simte ea însăşi este fericirea. Nimic în durere, nici în minte, nu poate fi comparat cu această experiență totalizatoare.
Solon spunea: „Nimeni nu poate spune că e fericit înainte de a-i bate ultima clipă". Epicur afirma: „Pentru fericirea trăită să mulțumeşti chiar în clipa desăvârşită a prezenței depline)". Romanii ziceau: „Orice oră este supremă". *Supremum* înseamnă, de asemenea, „punct culminant".
Subtilă şi îndepărtată este natura iluzorie a zeilor, a căror formă universală este oferită oamenilor în vise. Prin structura atomică foarte discretă şi foarte fluidă a firii lor, zeii sunt corpuri diafane. Ei sunt cvasipicturi. Epicureismul a fost doctrina atomului spațial şi a atomului temporal: nu există decât aparențe şi clipe

(clipe de viață şi o clipă a morții). Intensitatea clipei este singurul remediu. Trebuie să prefaci groaza morții prin frenezia instantanee şi imperturbabilă cu care trăieşti.
Atomi ai timpului, atomi sociali, discipolii lui Epicur preferă singurătatea sau cel mult grupurile umane de mică amplitudine-în locul oraşelor sau al mulțimilor. Epicur afirma că orice mulțime înseamnă o furtună. Cuvântul latinesc individ corespunde greces--cului atom. Epicur opunea mulțimii ființele semețe *(sobarous)* şi independente *(autarkeis)*. Atomismul fără finalitate, care reprezintă fondul teoriei şi care constituie materia unică a lumii fizice, conduce fiecare atom uman la „anahoreză" (la independență terapeutică, la individualism social). Acest atomism al vieții cotidiene s-a condensat în imaginea grădinii: să aduci un atom sătesc în oraş în al cărui sân să trăieşti ca un *individuum* de viață consacrată unui *atomos* de o clipă. Această idee îi părea chiar şi lui Pliniu cel Bătrân o noutate incredibilă. Iată de ce secta lui Epicur a luat numele de Grădină.
*
în anul 1752, săpăturile arheologice de la Herculanum au dat la iveală o bibliotecă epicuriană cu 1700 de suluri de manuscrise *(volumina)*. Lava incandescentă, care a acoperit oraşul, le-a ars marginile. Această clădire a fost numaidecât botezată Vila Papirusurilor. Pentru că erau pietrificate, uscate, imposibil de derulat, fiecare *volumen* a fost decupat în coloane ale căror bucăți au fost puse pe urmă cap la cap. Majoritatea acestor volume, în afară de marele tratat de fizică al lui Epicur, aparțineau prietenului unui filosof, discipol al lui Epicur, care a trăit în timpul Republicii şi al dictaturii lui Cezar, şi se numea Filodem. Opera lui Filodem este o suită de mici tratate despre suferințe, moarte, bogății, sănătate, mânie, despre cuvântul franc, despre poezie, semne, zei, smerenie muzică. Din 1752 şi până astăzi, volumele găsite în vilă din Herculanum nu au fost încă toate derulate, tăiate, transcrise şi publicate.
„Nu poți nici măcar în vis să posezi timpul ce deposedează", scrie Filodem din Herculanum *(Despre moarte,* XIV). Nu trebuie să doreşti viață lungă muritorilor; Nu există „mai mult" timp într-o viață lungă decât într-o viață scurtă. Singura care contează este clipa maximă în plenitudinea prezenței sale. în lucrarea *Sentences*
vaîicanes se spune: „Niciodată nu trebuie să amâni nici o bucurie". Horațiu, în timpul lui August, zice: *Cârpe diem.* (Imaginea de a culege fiecare zi ca şi cum ar fi vorba de o unică floare ce înfloreşte era deci o imagine nouă. Nu există două zile; nu există două flori; nu există două corpuri; nu există două fețe). Fiecărei clipe trebuie să-i spui: „Opreşte-te!" Viața nu este de fiecare dată decât o tresărire de renaştere, care se reproduce astfel țâşnind în fiecare din punctele sale. Ea îşi epuizează fericirea de fiecare dată, din ce în ce mai decantată de tulburări şi de temeri. Omul poate „concentra" prezentul.
Care este scopul vieții? Foamea, somnul, spasmul. *Cibus, somnus, libido per hune-circulam curritur* (Foamea, somnul, dorința, iată cercul în care se învârte).

Spasmul este ceea ce ne aduce pe lume. Depresiunea nervoasă nu întârzie să se strecoare în întunericul dinaintea naşterii. în decursul vieții noastre, pasiunea erotică este singurul țel final căruia ne consacră corpul nostru. Nevoile nu sunt atât de obsedante precum dorințele. Şi spre deosebire de dorințe, saţietatea le stinge. Niciodată hrana, băutura, căldura nu oferă ochilor noştri obiecte atât de fascinante. Numesc „obiecte fascinante" obiectele care durează dincolo de satisfacția pe care o oferă, şi chiar în interiorul bucuriei pe care o procură. Epicur zice că plăcerea erotică rămâne în noi ca un etalon al tuturor fericirilor. Actul sexual face ordinea macrocosmică iminentă. Aristotel spunea că falusul este forja stelară unde cetățenia prinde corp. Momentul erotic este acela când viața se manifestă cu cea mai mare forță (forța exasperată şi dureroasă a membrului care doreşte) într-o intensitate agreabilă. Plăcerea este prezentul satisfăcut. în plăcere este viața însăşi, care aderă la ea însăşi şi la organismul său (şi chiar la mortalitatea organismului său, precum căldura la foc sau albeața la zăpadă.

Vidul înconjoară figurile pictate. Trebuie să înțelegem acest caracter insular pornind de la fizica atomică a lui Epicur. Lucrețiu credea că vidul înconjoară toate lucrurile. Universul este infinit, deci lipsit de centru. El nu poate fi asamblat. Lucrețiu îşi reprezintă spațiul ca un vid fără margini, în care atomii plouă la nesfârşit într-o mişcare de sus în jos, imuabilă şi eternă. Lucrețiu îşi reprezintă viața ca o izbucnire identică a semințelor care se confundă cu ploaia simulacrelor în spațiu.

în greacă, *eikon, eidola* înseamnă imagini (icoane, idoli). în latină, *simulacra, simul* sunt susținătorii fantasmelor (imaginilor luminoase). Zeii erau îndeosebi însoțitori imaginari: *simul,* dubluri, *personae,* măşti dionisiace. Iată *Satura* XV de Luciliu *(Ut pueri infantes):* „Precum copiii, care a vorbi nu ştiu încă, n-au nici o îndoială că vii sunt statuile toate şi oamenii sunt, tot astfel oamenii nu se-ndoiesc că visele scornite *(somnia ficta)* adevărate sunt, ei cred c-o inimă se zbate-n statuia de bronz. Dar asta-i o galerie de picturi *(pergula pictorum).* Nimic adevărat nu este *(veri nihil).* Lucrurile toate sunt numai plăsmuiri *(omnia ficta)".* Strabon adaugă că întreaga pictură antică *(Geografia,* I, 2, 9) constă în „măşti de teatru pentru a speria sufletele slabe, născocite de sculptori şi de pictori pe care conducătorii statului îi plătesc".

Aristotel scria: „Nu poți să gândeşti *(noein)* fără imagini mentale *(aneuphantasmatos)".* Şi adaugă *(De memoria,* 4496) că nu ar exista memorie fără fantasme. Latinescul *simulacra* traduce nu numai grecescul *eidola,* ci şi grecescul *phantasmata.* Trebuie să gândim laolaltă cele trei sensuri prin care Lucrețiu defineşte simulacrele *(simulacra):* emanația materială a corpurilor care nu sunt decât o pojghiță de atomi şi care alcătuiesc totalitatea lumii, umbrele morților, aparențele zeilor. Nu există decât atomi. Orice senzație este o ciocnire de atomi. Acest contact brusc este mut, *alogos,* absurd, absolut, infaibibil. Orice viziune este o ejaculare de atomi, care se avântă contra unei ploi de atomi în vid. Lumea există doar printr-o întâmplare care se repetă în fiecare clipă. Noi gândim

doar printr-o întâmplare care se repetă în fiecare clipă. Noi existăm doar printr-o întâmplare.
Vidul înconjoară corpurile oamenilor atomi. Dorința de a fi independent *(autarkeia)* corespunde năzuinței de a fi cel mai puțin nefericit. Individul va duce o viață mai atomică departe de oraș. Detestarea orașului și îndepărtarea de el pe care aceasta o atrage sunt primii pași spre înțelepciune. Pliniu îi scrie lui Minicius Fundanus: „Luați una câte una zilele petrecute în oraș *(in urbe)* și veți crede că vă ies la socoteală clipele trăite. Mai multe dacă luați socoteala nu mai iese. Toate ocupațiile care păreau indispensabile *(necessaria)* în ziua în care au survenit ți se par deșarte în calmul de la țară și atunci se naște ideea că aceste zile au fost pierdute. Iată ce mi-am zis într-o zi când am sosit la vila mea din Laurent. Am citit *(lego)*. Am scris *(scribo)*. Nu aud nimic din ceea ce regret că am auzit *(nihil audio quod audisse)*. Nu spun nimic din ceea ce regret că am spus ***(nihil** dico quod dixisse paeniteat)*. Nimeni nu vine, oricine ar fi, să calomnieze la urechile mele prin vorbe răuvoitoare *(sinistris sermonibus)*. Eu însumi nu denigrez pe nimeni. Nici o dorință nu mă încearcă, nici o teamă nu mă solicită, nici o zarvă nu mă neliniștește. Vorbesc doar cu mine însumi și cu scrierile mele *(mecum tantum et cum libellis loquor)*. O mare, o țărm, o muzeu adevărat și solitar, voi dictați! *(O maris, o litus, verum secretumque mouseion, dictatis!)"*
Ceea ce Epicur numise *autarkeia* (refuzul de a fi un sclav, libertatea independentă de toate lucrurile ca scop atribuit omului înțelept), romanii au tradus, curios, prin *temperantia* (în sens de plăcere maximă, adică plăcere care se află în orice clipă la limita durerii). Autarhie mai înseamnă și posibilitatea reîntoarcerii în orice clipă la starea naturală. Romanii, după războaiele civile, judecau invazia pornind de la prăbușirea fie politică, fie națională, fie imperială, fie cosmică. Ei aveau în memorie amintirea războaielor civile. Aveau în fața ochilor culturile distruse și ruinele orașelor, la a căror înmulțire pe suprafața pământului își aduseseră ei înșiși contribuția Impulsul fiecărei persoane private era să-și unească pământurile în mari domenii latifundiare private, de teama acestei clipe.
Locurile anahoretice erau pictate nu doar în palatele orașelor, ci chiar și în locurile destinate izolării înseși. Chiar vilele din Campania, înconjurate de grădini, reprezintă pe pereții lor fresce cu grădini. Când Pliniu îi descrie lui Romanus vilele pe care le stăpânește, crede că face o glumă comparându-le cu piesele de teatru ale alexandrinilor, când de fapt nu face decât să regăsească înscenările tragice dionisiace care îi pasionaseră pe romani cu patru secole mai înainte la greci: „Pe malul lacului Larius am câteva vile, însă, dintre toate, două îmi produc deopotrivă și plăcere și bătaie de cap. Una, ridicată pe stânci, ca la Baiae, privește lacul de sus; cealaltă, de asemenea în stilul celor de la Baiae, mărginește lacul. Din această pricină o numesc pe care dintâi: tragedie *(tragoediam),* iar pe ca de a doua: comedie *(comoediam)*. Prima parcă ar fi ridi-**cată** pe niște coturni *(quasi cothurnis)*. Cea de a doua - pe niște conduri *(quasi*

socculis). Cea dintâi, aşezată pe o colină proeminentă, desparte două golfuri mici. Cea de a doua mărgineşte un singur golfuleţ, urmând o curbă amplă. în cea dintâi, promenada pentru litiere descrie linii sinuoase din terasă în terasă. In cea de a doua, litierele merg pe o alee de-a lungul ţărmului. Cea dintâi este" ferită de valurile - care se sparg în cea de a doua. Din prima pot fi văzute bărcile pescarilor. Dintr-a doua poţi pescui chiar tu *(ipse piscari)* şi poţi să arunci cârligul undiţei din camera ta *(de cubiculo),* chiar din patul în care te odihneşti *(etiam de lectulo),* ca şi cum ai fi într-o barcă *(naucula)".*
Omul nu locuieşte exclusiv în interiorul unei *domus.* Casa sălăşluieşte în sufletul lui. Interdicţia iubirii şi a lui Venus pasionată care se făcea matroanelor romane este, paradoxal, inseparabilă de noţiunea de casă.
Roma fusese un sat patrician ţărănesc, o adunare de capi de casă (numiţi *Patres),* care reprezentau clanul lor într-o familie mai mare (numită senat), cu o religie familială (larii, imaginile părinţilor morţi). Eschil spune în *Eumenidele* (versurile 606-657) că mamele nu procreează. Apolo afirmă că mamele nu sunt decât doicile unui germene pe care *Patres*; cu *mentula* lor devenită *fascinus,* îl depune în adâncul matricei lor. în ce priveşte sexualitatea, femeile sunt deci străine de copiii pentru care nu fac decât să le ofere casa pântecelui lor. Ceea ce contează este „săltăreţul" (cel care se avântă, cel care sare), care îşi depune acolo sămânţa. Plutarh ne relatează că, într-o, zi, Cato, când pleda pentru proscrierea iubirii sentimentale la matroane, a zis că un om îndrăgostit „permite sufletului său să trăiască în corpul altuia" (Plutarh, *Cato,* XI, 5). O admirabilă definiţie care clarifică în acelaşi timp statutul geniului şi pune înainte natura demonică a acestei maladii care este iubirea sentimentală: ea nu este doar antistatutară, ea ameninţă identitatea personală. Ea este cea care determină schimbarea casei.
în Grecia antică, apoi în lumea etruscă, apoi în Roma însăşi, dragostea şi moartea înseamnă acelaşi lucru. Dragostea duce într-o altă casă (răpirea Elenei în cetatea Troiei). Moartea duce într-o altă
casă (răpirea Persefonei în lumea subterană, cea a trupurilor arse ori înhumate). Eros şi Thanatos semnifică cele două mari rapturi posibile. întâi şi-ntâi, ei sunt cei doi mari zei care „delocalizează" din punct de vedere social (unul în casa soţului viu, celălalt în mormântul soţului mort). Apoi, din punct de vedere fizic, aceste două răpiri cad în aceeaşi stare: somnul intermitent sau definitiv. Iată de ce Hypnos este legat atât de Hades, cât şi de Eros. în horcăitul dorinţei sau în horcăitul agoniei, ei săvârşesc raptul noaptea. Psihologia, în stadiul ei cel mai frust, a rămas vreme îndelungată aceeaşi. Răpirea, în matricea ei, nu desparte *pothos* şi *eros.* Dorul după cel absent, în somn sau în stare de veghe, nu deosebeşte îndolierea de dragoste. Care este sălaşul *(domus)* celui absent? Mormântul, inima. Când Electra aduce urna de fier, care ascunde cenuşa falsă a lui Oreste, în faţa lui Oreste în carne şi oase, scena este atât de tulburătoare, ca şi metafora frapantă introdusă de Tacit când afirmă că inima este „mormântul" celor pe care i-am iubit. Tacit construieşte o comparaţie a cărei forţă, pe cât de simplă, pe atât de veche, s-a pierdut Inima este „domus infernalis" a fantasmei

celui care este iubit, precum mormântul este „inima vie" unde locuiesc „umbrele" celor care au părăsit „lumina" acestei lumi în foc.
însă această sălăşluire a geniului într-o altă *domus* decât corpul personal nu este posibilă pentru matroană. *Domina* (cea care păzeşte *domus)* nu poate să fie sclava unei domicilieri în afara castei. Această omniprezență psihică (sandalele înaripate ale lui Phersu, aripile lui Cupidon) este distrugătoare deopotrivă pentru identitatea cetățenilor care s-ar naşte din ea, pentru puritatea castei şi statutul soției. Romanii credeau că trebuie să-i ocrotească pe cetățeni de pasiunea amoroasă, satisfăcându-le dorințele într-un alt loc decât propria *domus.* Plutarh povesteşte că, într-o zi, Cato Cenzorul, în-torcându-se de la Forum, a observat un tânăr patrician ieşind dintr-un lupanar. Tânărul aristocrat, văzându-1, şi-a ascuns numaidecât fața sub pulpana togii. Cenzorul, în loc să-1 mustre, i-a strigat: „Curaj, băiete! Faci bine că frecventezi femei pierdute şi nu te ții după femei caste!" A doua zi, tânărul aristocrat, mândru de aprobarea lui Cato, a.revenit la lupanar şi a avut grijă să iasă, ostentativ, exact la aceeaşi oră. Cato i-a zis: „Te-am lăudat că mergi la fete ca să-ți descarci surplusul de sămânță. Nu ți-am zis să faci din lupanar propria-ți *domus!"*
Acest amestec de *genius* şi de suflete se poate observa chiar în numele pe care amanții îl născocesc pentru dragostea lor şi care a dăinuit în cuvintele franceze „dame" ori „madame". *Domina* era numele pe care sclavele îl dădeau matroanei. Ea este cea care „domină" în *domus.* Spunându-i *Domina* (Doamnă, stăpână) celei pe care o iubeşte, amantul îşi încalcă statutul şi devine sclavul ei. Elegia a X-a din cartea întâi a lui *Sextus Propertius* stă mărturie: „Să te păzeşti şi de vorbele mari, şi de tăcerea prea lungi Ca să te bucuri de-amoru-ți - să fii mereu mai umil *(humilis)* şi mereu mai supus *(subiectus).* Ca să fii fericit *(felix)* cu femeia pe care-o iubeşti, singura pe care-o iubeşti, trebuie să nu mai fii un om liber *(liber)".* Chiar simulată, reciproca feminină a acestei situații este implozivă: o matroană, *„domina* - sclavă" este o contradicție în termeni.
Roma a fost supusă ea însăşi unei rânduieli contraditorii: să facă totul ca să nu sece sursele vieții, ale sevei virile, ale victoriei asupra altor popoare, şi să facă totul ca să nu implice ordinea oraşului în efervescența lui Venus. Şiroaiele de stropi pe trupul lui Venus răsărind din valuri sunt rodul valurilor din care ea țâşneşte. Plăcerea ei este legată de sentimentul Oceanului, a cărui fiică este, pe care bărbații nu o încearcă în voluptatea care le este proprie. Lemnius spunea că femeia încearcă o plăcere de două ori mai mare față de cea a bărbatului: „Ea smulge sămânța bărbatului şi o aruncă pe a sa o dată cu aceasta". *Impotentia muliebris* (neputința femeilor de a se înfrâna), violența în care le aruncă pasiunea, nebunia molipsitoare legată de Venus - acesta este refrenul Romei. Este, de asemenea, mitul ei fondator, dionisismul ei (pe care grecii nu l-au cunoscut într-o asemenea măsură, pe de o parte din pricina ritualului pede-rastic, pe de altă parte - din pricina instituției sociale a gineceului). Ovidiu scrie în *Arta iubirii: Acrior est nostra libidine plusque furoris habet* (Dorința femeii este mult mai vie decât a noastră şi prezintă mai multă violență şi delir).

Ceea ce a scandalizat în cele trei cărți erotice ale lui Ovidiu *(Amoruri, Arta iubirii, Heroides)* este ideea de reciprocitate, ideea de a amesteca fidelitatea şi plăcerea, matronatul şi erosul, genealogia şi senzualitatea, acea *dominatio* statutară a soției şi servitutea sentimentală şi nelegiuită a bărbatului *(vir).*
Genialul Ovidiu a fost exilat de August pe malurile Danubiului. Soția lui, o matroană viguroasă, nu a găsit de cuviință să-1 însoțească. El a murit singur, după optsprezece ani, fără ca soția lui să fi catadicsit să-1 viziteze măcar o singură dată.
Antoniu, lângă Cleopatra, a alcătuit un legământ de moarte. Pasiunea amoroasă este încercată de amanții înşişi ca o agonie lentă. La fel Tibul şi Delia La fel Properțiu şi Cynthia. Aceste legăminte de moarte, împrumutate din Orient, aceste dependențe psihice constituie contrariul legământului reproducerii şi al domicilierii căsătoriei romane. Este contrariul sentimentului de *pietas* (dependența nereciprocă, mergând de la fiu la tată).
Pompei s-a îndrăgostit de soția sa (Iulia, fiica lui Cezar). El ajunge obiectul batjocurii, devenită numaidecât proverbială, şi această dragoste declarată a constituit una dintre rațiunile care l-au făcut să piardă puterea şi războiul. Puterea nu poate să fie legată cu iubirea Ea nu poate fi legată decât cu dorința Cum ar putea dominația să fie dependentă de dependență? Fidelitatea lui Pompei pentru soția sa î-a anulat ascendentul politic (putera lui de a spori vitalitatea lumii roamne, de a înmulți victoriile Romei).
La capătul anahorezei, *ego* devine o *domus* intimă. Ideea unui suflet *individuus* a fost descoperită de epicureism. Ideea unei autonomii a sufletului în amintirea vinei a fost înfiripată de Ovidiu la Tomis, pentru a-şi căpăta consistența definitivă *(conscientia)* la Augustin, la Cartagina Sufletul este o încăpere lăuntrică. Un alcov secret şi insonor devine ideal pentru sihăstria lui Pliniu de la Como. De la o vilă la alta, *Caius Plinim Caecilius Secundus* n-a încetat să-şi pună la punct *zotheca.* în greceşte, picturii i se spune *zographia.* Biblioteca a devenit sufletul lui *(zotheca).* Acest cuvânt în greacă înseamnă „locul unde îți orânduieşti viața" (alcov, cămăruță). Pliniu descrie astfel *zotheca* sa, „cămăruța", locul unde să-şi adune viața *(Scrisori,* XVII, 22): „La capătul terasei, la capătul galeriei, în fundul grădinii, se află un pavilion *(diaeta)* care se bucură de dragostea mea *(amores mei),* dragostea mea adevărată *(vera amores).* Eu l-am plasat acolo *(Ipse posui).* Acolo se află o baie de aburi solară cu vedere spre terasă şi spre mare, cele două ferestre fiind îndreptate spre soare. Un dormitor dă, printr-o uşă dublă, spre colonadă şi, printr-o altă fereastră, are vedere spre mare *(prospicit mare).* Mijlocul unuia dintre pereți este ocupat de un alcov *(zotheca),* care se afundă în el. Cu geamuri şi perdele *(specularibus et velis)* poate fi, după dorință, reunit ori separat de cameră. în alcovul pavilionului se află un pat *(lectum)* şi două scaune *(duas cathedras).* La picioare ai marea *(a pedibus mare),* în spate - vilele *(a tergo villae),* deasupra capului pădurea *(a capite silvae).* Aceste privelişti pot fi admirate de la aceleaşi ferestre. în acest loc nu răzbat nici vocile sclavilor *(voces servulorum),* nici vuietul mării *(non maris*

murmur), nici zbuciumul furtunii *(non tempestatum motus),* nici strălucirea fulgerelor *(non fulgurum lumen),* nici chiar lumina zilei, dacă ferestrele nu sunt deschise. Desăvârşirea acestei izolări *(abitique secreţi)* se explică prin existența unui coridor *(androп)* între zidul camerei şi cel al grădinii. Iată de ce zgomotele se sting în vidul pereților. în partea opusă a camerei se află o încăpere micuță pentru încălzire *(cubiculo hypocauston perexiguum),* prevăzută cu o ferestruică prin care căldura ce vine de jos este reglată. Apoi o anticameră *(procoeton)* şi un dormitor *(cubiculum)* cu fața spre soare până la amiază. Când mă retrag în acest pavilion *(diaetam),* mi se pare că mă aflu departe de propria-mi vilă *(abesse mihi etiam a villa mea)*. Plăcerea mea este mare mai ales în perioada Saturnaliilor, când tot restul locuinței zburdă în nebuniile acestor zile de sărbătoare şi răsună de strigăte de bucurie. Eu nu deranjez jocurile alor mei *(meorum lusibus),* iar ei nu-mi tulbură cu nimic studiul".

Imperiul roman n-a cunoscut decadență, nici declin, nici cădere. Civilizația imperiului târziu a cunoscut cel mai înalt nivel de dezvoltare din istoria romană. Unei revoluții politice şi monarhice i-au răspuns un avânt arhitectonic continuu şi o fervoare artistică fără precedent. Epicureismul a însemnat anahoreză. Cinismul a însemnat anahoreză (deşi butoiul se afla în oraş). Stoicismul a însemnat anahoreză. Creştinismul a fost anahoreză. Să te retragi din lume (precum în zilele noastre casele de la țară ale burgheziei, turismul claselor populare, paradisurile fiscale ale micilor clanuri înstărite) a fost cuvântul de ordine al lumii antice.

Oraşele se măreau şi se sălbăticeau. Ruinele au început să se extindă. Domeniile s-au înmulțit în *saltus* (în regiunile sălbatice de la țară şi în munți). Egalitatea aristocratică a fost abandonată. S-a
instaurat ierarhia şi s-a născut pasiunea ierarhiilor. Nu Constantin a făcut episcopii şi a birocratizat clerul: el a statuat o pasiune ierarhică a oamenilor care au adoptat pasiunile imperiului. Din nou Părinții au transformat în togi negre togile albe ale celor ce s-au numit *Patres.*

Tutela imperială, extinzându-se pe pământ, s-a îndepărtat de el. Totul s-a îndepărtat Toți s-au îndepărtat: cei exilați de tirani - în insule, persoanele particulare la țară, anahoreții în pustie. Autoritățile municipale s-au emancipat. Zeii care îşi pierduseră puterea pierzân-du-şi ofrandele au devenit demoni. Ceremoniile care îşi părăsiseră templele deveniseră mai confuze, dar n-au dispărut Ele au fost adoptate de mentalitatea familiară. *Daimonul* personal, geniul, înge-• rul păzitor, geamănul ceresc, oblăduirea invizibilă - toate s-au amestecat. Piramida socială, devenită interioară, a fost deportată după moarte şi ea însăşi s-a retras în cer. însuşi cuvântul *angelos* ajunge să semnifice autonomia persoanei interioare şi nicidecum afluxul vital al generării sale, pe care îl afirma vechiul *Genius* roman, dezlegându-1 de toate legăturile de rudenie. Zeilor intermediari li s-au adăugat acei zei speciali care sunt martirii arenei sau ai crucificărilor servile. Protectorul a început să fie căutat într-un patronaj invizibil, după o ierarhie unică, etajându-i pe cei mai mult sau mai puțin îndepărtați:

geniul devine înger păzitor, patronul se regăseşte în sfânt, împăratul în patriarh, Părintele în Dumnezeu: un *imperium* proiectat în cer îi scoate din ordinea pământeană. în felul ei, biserica a dus mai departe distribuirile obişnuite de pâine şi de ceremonii. Sacrificiile sângeroase şi umane au părăsit arena, preferându-se sacrificiul sângeros şi uman al unui zeu făcut om şi pus pe cruce ca un serv în mijlocul unei *basilica* (al unei piețe acoperite sau al unui bazar). Vechea dependență familială fiind transformată de *angelos* în loialitate verticală, a sufletului față de originea lui eternă, aproapele creştinului nu mai este strămoşul său, ci Dumnezeu. Aşa ne învață Evanghelia *(eu-angelon).* întorcând spatele geniului *(genius),* care nu afecta decât *genitalia* oamenilor, acel *angelos* personal este cel e care îl anunță *eu-angelon.* Se poate vorbi acum de Dumnezeu în fiecare om. Sufletul personal devine la rândul lui o vilă departe de oraş, o sihăstrie ferită de zornăitul banilor şi de fisc. Cultul morților este întrerupt. Hrănirea umbrelor a luat sfârşit. Dumnezeu devine moştenitor: de fapt, Biserica devine moştenitoare a tuturor bunurilor pe care i le aduc moartea şi anajioreza Anahoreza, recrutarea mişcării religioase ascetice n-au avut motive extravagante: ele sunt inseparabile de înzestrarea mănăstirii lor, adică de refuzul poverii crescânde a impozitului municipal. „Dezangajare fiscală" - poate aceasta este traducerea reală a cuvântului *anachoresis.* Acest lucru este atestat de o anecdotă. în anul 316, ferma lui Aurelius a fost atacată Aurelius a declarat: „Bine că pământurile mele sunt atât de întinse, eu nu am nici o legătură cu oamenii din sat şi eu rămân acasă *(kata emauton anachorountos)". Anachoresis* este o retragere politică şi o dezangajare față de sat (de fiscul satului). Idealul anahoretului (al eremitului) este acelaşi ideal de autarhie pe care îl încerca romanul construindu-şi o vilă în afara Romei, de pildă la Pompei. Apare acum „monahul" *(monos,* cel singur), omul care nu mai este conceput ca un *atomos* politic, ci ca un mort social, ca o independență *(autarkeia)* față de secol, ca un solitar al cărui epicureism s-a întunecat definitiv.

CAPITOLUL VIII

MEDEEA

Medeea este figura pasiunii demente. Ea reprezintă, de asemenea, în literatura alexandrină, apoi în cea romană, sursa tipului magicienei (apoi al vrăjitoarei). Există două mari tragedii despre Medeea: cea greacă a lui Euripide şi cea romană a lui Seneca *Medeea* a fost jucată la Atena în anul 431 î. H., chiar înainte de războiul peloponesiac. Euripide n-a reținut doar un episod din legendă; el a procedat în aşa fel, încât toate episoadele din lunga viață a Medeei se adună unul câte unul până la criza finală. Povestea este următoarea: Iason era fiul regelui din Iolcos, de pe coasta Tesaliei. Unchiul său, Pelias, 1-a dat jos de pe tronul regatului pe fratele său, iar pe Iason îl trimite să-i aducă lâna de aur din Colhida, de la marginea Mării Negre (care era păzită de un balaur), cu gândul că n-o să se

mai întoarcă.
Iason pleacă pe corabia Argos, trece printre stâncile Simplegade, soseşte în Colhida, în regatul regelui Aietes.
Aietes avea o fată, Medeea. Helios, soarele, era bunicul ei. Circe, sora regelui, mătuşa ei, era vrăjitoarea, care transformă, la Homer, oamenii în porci, în lei şi lupi, pe care Ulise a iubit-o, trăind o lună în delicii, şi căreia i-a dăruit un fiu, pe Telegon (care a întemeiat Tusculum, unde a trăit Cicero, unde a născut şi a murit fiica lui Terentia). Când Medeea 1-a văzut pe Iason coborând de pe corabie s-a îndrăgostit fulgerător de el: „Ea îl contemplă. Privirea-i a lui față țintuieşte. Şi-n nebunia-i crede că el nu-i muritor. Şi ochii de la el nu-şi poate lua" (Ovidiu, *Metamorfoze,* VII, 86).
Regele îl pune pe Iason la munci imposibile. Medeea îl salvează de fiecare dată de la moarte, ajutându-1 să supună taurii cu suflare de foc, să semene dinții de balaur pe câmpul lui Ares, din care -„la fel cum pruncul ia formă de om în pântecele *(alvus)* mamei, unde se asamblează feluritele organe ale ființei lui şi la fel cum, în sfârşit, când vine sorocul, iese de acolo ca să trăiască afară" - or să răsară nişte războinici gata înarmați.
Astfel, mulțumită Medeei, Iason dobândeşte lâna de aur. în momentul când corabia se pregătea să părăsească regatul, Ascyltos, fratele Medeei, o amenință, însă ea îl ucide. Apoi urcă pe corabie, unde i se dăruieşte lui Iason, lăsându-se cuprinsă de „frenezia dorinței"; Iason îi făgăduieşte că o va lua de soție.
La întoarcerea în Tesalia, Pelias nu se ține de cuvânt şi refuză să-i înapoieze lui Iason regatul. Atunci, Medeea îl convinge pe Pelias, ca să întinerească, să intre într-un cazan cu apă clocotită.
Uciderea lui Pelias, fiert în cazan, îi sileşte să fugă din Iolcos.
Medeea şi Iason se stabilesc în Corint, la curtea regelui Creon. Creon îi oferă lui Iason pe fiica sa, prințesa Iason acceptă, pentru că prințesa era grecoaică, şi o alungă pe Medeea străina
Medeea îi priveşte pe cei doi copii, pe care Iason i-a zămislit cu ea când încă se iubeau. Pentru el, ea şi-a trădat tatăl, şi-a ucis tânărul frate, 1-a ucis pe Pelias, i-a dăruit doi fii, iar el o repudiază. Medeea intră în camera copiilor. Unul se numea Mermeros, celălalt - Pheres. îi spune educatorului: „Du-te şi le pregăteşte toate cele necesare în fiecare zi", ştiind că acestea vor fi lucrurile care îi vor însoți în mormânt. Ea îi priveşte. Se pregăteşte să-i omoare. Acesta este momentul surprins în tablou.
în fresca din casa Dioscurilor, copiii joacă arşice sub privirea educatorului. Medeea stă în picioare în partea dreaptă. O tunică lungă, plisată, îi acoperă trupul până la călcâie. Mâna dreaptă stă să apuce mânerul spadei pe care o ține în mâna stângă. îşi întoarce privirea spre copii, care continuă să se lase absorbiți de *lusus* cu toată siguranța şi *illusio* specifice vârstei lor: unul stă cu picioarele încrucişate, sprijinindu-se uşor de masa cubică, celălalt este aşezat chiar pe masă. Amândoi au mâinile întinse spre arşice. Clocotind de furie, Medeea este totuşi calmă. Receptăm imobilitatea, liniştea înspăimântătoare care precede

accesul de nebunie. în latină: *augmentum.*
în fresca din casa lui Iason, privirile copiilor se încrucişează cu privirea mamei. Educatorul se uită la Mermeros şi la Pheres. Sunt posibile două interpretări pentru atitudinea şi privirea Medeei. Ori, reculegându-se înaintea crimei, ea se zbuciumă între două sentimente contrarii: mila şi răzbunarea; în ea, mama şi femeia se opun
una celeilalte; ea ezită între a se abține de la săvârşirea actului şi ferocitatea unui dublu infanticid. Ori, reculegându-se înaintea crimei, în ea se dezlănțuie furia irezistibilă, actul irezistibil, clipa irezistibilă a morții. Prima interpretare este psihologică. Cea de a doua este nonpsihologică, fiziologică, tragică. Este singura interpretare posibilă, fiindcă este aceea a textului pe care frescele îl rezumă. Fiindcă este interpretarea lui Euripide.
Medeea lui Euripide, datând din anul 431 î. H., prezintă dezintegrarea relației civilizate pornind de la pasiunea femeii pentru bărbat. Dragostea devine ură, pentru unul dintre iubiți dorința violență se transformă în cruzime ucigătoare pentru familie şi dezvăluie „omofagia" pe care, în ochii grecilor, se fundamentează erosul.
Pasiunea este o boală. Jackie Pigeaud a scris o lucrare remarcabilă despre medicina antichității. în nebunie, scria Chrysippos, sufletul îşi ia avânt Săritorul care şi-a luat avânt nu mai poate să se oprească. O alergare este ea însăşi o „nebunie" a mersului şi omul care aleargă nu se poate opri dintr-o dată fără să cadă. Aristotel spunea că oamenii, după ce au aruncat pietrele, nu mai au putința să le mai prindă. Cicero, în *Tusculanes* (IV, 18), scrie: „Un om care s-a aruncat *(praecipitaverit)* de la înălțimea capului Leucade nu se poate opri după vrerea lui". *Praecipitato* este acțiunea de a cădea în abis cu capul înainte. în *De ira* (I, 7), Seneca Fiul reia imaginea lui Cicero cu omul care sare în abis şi comentează astfel „săritura morții": omul care s-a aruncat nu numai că nu poate reveni îndărăt, dar el „nu poate să nu ajungă acolo unde ar fi putut să nu se ducă" *(et non licet eo non pervertire quo non ire licuisset).*
Medeea este o femeie care se aruncă în abis. Fără nici o chibzuință. Fără zbuciumarea corneliană, fără conflictul forțelor psihologice. Precum o plantă ori un animal, nebunia are o sămânță, o înflorire şi un sfârşit. Nebunia este o evoluție; ea se naşte, creşte, devine iremediabilă, împinge spre sfârşitul său fericit sau nefericit. „Nebunia *(insania)* nu se poate cunoaşte *(scire),* precum orbirea *(caecitas)* nu se poate vedea *(videre)",* scrie Apuleius, apoi adaugă: „Destinul oricărui lucru *(fatum rei)* seamănă cu un torent deosebit de violent *(violentissimus torrens)* al cărui curs nu poate fi nici oprit *(rețineri),* nici accelerat *(impelli)".*
Fresca redă versul cel mai celebru al antichității, pe care îl rosteşte Medeea: (Euripide, *Medeea,* 1079): „Presimt ce mârşăvie sunt gata să-mplinesc, dar gândul meu e covârşit de patima ce iscă-n lume relele cele mai mari".
Dacă *euthumia* este secretul fericirii, *dysthumia* este izvorul nebuniei. Medeea vede ce o să facă: vede că valul dorinței îi invadează cugetul şi o să ducă totul cu

el. Momentul ales de pictor nu este psihologic; eroina nu este sfâşiată între nebunie şi raţiune. Acest moment este tragic: Medeea asistă neputincioasă la torentul din ea pe care nu izbuteşte să-1 oprească şi care o va împinge să acţioneze. Momentul este atât de puţin psihologic, încât Euripide vine cu o explicaţie pur fiziologică: toată nenorocirea vine din pricină că viscerele Medeei, creierul, inima şi ficatul sunt foarte umflate. Medeea are prea mult *thymos*. Iată ce spune doica: „Ce o să facă ea cu măruntaiele umflate *(megalosplangchnos),* muşcată de răul, ce nu poate fi alinat *(dyskatapaustos)?"* Euripide descrie toate semnele acelui *phren* greu *(bareia phren)* care o apasă pe Medeea: nu mai mănâncă, urăşte compania oamenilor, copiii îi produc oroare; nu conteneşte plânsul; uneori ochii i-s aţintiţi în pământ, alteori privirea ei este fioroasă precum a unui taur; este surdă la tot ce se vorbeşte: pe cel apropiaţi ea îi ascultă cu tot atâta atenţie precum stânca „valurile mării"... *Medeea* lui Seneca centrează în stil roman întreaga acţiune în ultimul moment, dar, la sfârşit, Medeea pretinde că îşi va „răscoli" viscerele cu spada ca să fie sigură că acolo nu se mai află un al treilea copil în stare de gestaţie, rezumând în manieră tragică care a fost cauza patimii ei arzătoare -*furor* (viscerele ei), care a fost cauza dragostei (vaginul ei şi dorinţa fizică excesivă), în sfârşit, care a fost rodul (în uter). Iată două versuri extraordinare *{Medeea,* 1012-1013): *In matre si quod pignus etiamnunc latet, scrutabor ense viscera et ferm extraham* (Dacă vreo dovadă se ascunde încă în adâncul mamei, atunci, cu spada viscerele-mi voi scormoni şi o voi scoate). Ea strânge cele trei pricini îngemănate ale nenorocirilor ei care se vor „augmenta" până vor produce actul prin care viscerele se vor răzbuna pe *vulva* sa în fiinţa roadelor pe care aceasta le-a azvârlit afară (micuţul Mermeros şi micuţul Pheres). Medeea lui Seneca poate spune, în sfârşit: *Medeea nune sum* (Acum sunt Medeea) şi explică: *Saevit infelix amor* (O dragoste nefericită te duce la turbare).
Nu există un conflict individual între ceea ce doresc şi ceea ce vreau. Există un ocean natural care rupe zăgazul şi în care toate corpurile din frescă alcătuiesc valul în creştere (care creşte până la *augmentum).* „Nu ştiu ce a hotărât inima mea sălbatică în interiorul meu" *(Nescio quid ferox decrevit animus intus).* Cu Medeea lui Seneca Fiul putem înţelege ce vrea să însemne pentru un roman Venus, „pasionata". In ea *ira, dolor, amor şi furor* nu se deosebesc. Mai mult: în ea, maladii şi pasiuni se confundă şi dansează bacanala
lui Hades.
Cum este privirea Medeei *furiosa?* Privirea este fixă, fascinată sau toropită, ochii împungători (ochii de taur, ochii ameninţători, cu priviri piezişe, sunt la fel de bine semnul acelei *furor,* al nebuniei, ca şi al privirii înfrigurate a lui Venus, al dragostei - *amor).* Cel de al doilea semn constă în dificultatea gândirii. Latinescul *mentes* este traducerea grecescului *phrenes. Phrenitis* înseamnă mai întâi încâl-ceala gândirii. Tradus în latineşte, *difftcultas* precede *anaisthesia* (pierderea conştiinţei de sine) pe care romanii o numesc *furor.* Cu alte cuvinte, privirea fixă precede furtuna, izbucnirea însăşi, în cursul căreia furiosul are în

privire un vis halucinant şi nu vede în actul *(fascinus)* pe care îl săvârşeşte nici crima pe care este pe cale să o comită, nici visul pe care este pe cale să îl urmeze. Cel care comite crima *(fascinusul)* este fascinat *(fascinatus)* în privirea sa. El vede un alt spectacol. La Pliniu, vrăjitoarele se cheamă *fascinantes.* Agave, când îşi omoară fiul, vede un leu. Cicero foloseşte o expresie foarte şocantă când spune că spiritul întunecat (anesteziat) are ferestrele închise *(Tusculanes,* I, 146). După acces *(augmentum),* ochii se deschid îndeajuns, încât eroul Oedip şi-i smulge din orbite: el deschide larg ferestrele înspre actul săvârşit. Nebunia se vindecă singură în actul furios, e de ajuns ca subiectul să se recunoască şi ca actorul să-şi recunoască mâna făptaşă în actul cu pricina. Pentru antici, orice exagerare în gândire (orice frenezie a *phrenului)* are o limită pe care accesul *(augmentum)* o întâlneşte şi peste care el o să treacă. Actul furios nu este decât înflorirea extremă care sfârşeşte prin diminuare şi liniştire.
Astfel se explică faptul că, mai târziu, Medeea pleacă la Atena Ea se mărită cu Egeu şi are cu el un'fiu, pe Medos, pe care îl iubeşte într-atât, încât e în stare să-1 ajute să-1 omoare pe Perses ca să-i asigure un regat
Posidoniu spunea că orice boală are o sămânță *(sperma)* şi o floare. Fresca reprezintă „floarea" pasiunii pe care o concentrează şi doar mai târziu, după săvârşirea actului, aceasta descoperă „clipa morții". Horațiu vorbeşte de „culesul", smulgând-o din pământ, al „florii" clipei. Şi cum Ovidiu spunea că plăcerea femeii adulte a ajuns la rod, la Medeea clipa surprinsă în frescă este acea *fiiror* ajunsă la maturitate *{maturas).*
Iată de ce, la antici, artei i s-a atribuit întotdeauna o funcție terapeutică sau purificatore. Ea prezintă simptomul şi, fiindcă îl izolează, îl alungă din cetate ca pe un *pharmakos,* ca pe un țap ispăşitor. Nu ar trebui să se vorbească de o estetică a antichității, ci mai degrabă de o etică. Să comparăm o Medeea din antichitate cu o Medeea modernă. Nimic dramatic nu este înfățişat în maturizarea concentrată pe care o prezintă frescele: ele arată o clipă care rezumă o tragedie şi nu dezvăluie, în nici un caz, sfârşitul ei. S-a întâmplat ca Delacroix să picteze o Medeea. Şi s-a întâmplat ca tocmai Theophile Gautier să comenteze în 1855 acest tablou şi să-i definească estetica, opunându-1 din acest punct de vedere, orice s-ar spune, într-o manieră frapantă spiritului picturii antice: „Medeea furioasă a lui Delacroix este pictată cu o impetuozitate, cu o furie şi o strălucire a culorilor încât nici Rubens n-ar fi avut nimic de obiectat. Gestul de leoaică strângându-şi puii cu care Medeea îşi reține copii, care vor să scape, este o fantezie superbă. Capul scăldat pe jumătate în umbră aminteşte acea expresie de viperă pe care Mademoiselle Rachel ştie să o etaleze în pasajele fioroase ale rolurilor ei şi, fără să semene cu nici o marmură şi cu nici un ghips, are un caracter cu adevărat antic. Aceşti copii speriați, vărsând lacrimi, nu înțeleg ce se petrece, dar, bănuind că nu e ceva bun pentru ei, se răzvrătesc şi se zbat sub brațul care-i strânge şi deja flutură pumnalul. Strădaniile lor de a se elibera au făcut să li se ridice tunicile micuțe, şi corpurile lor fragede, iradiind tonuri tran-dafirii şi proaspete, care contrastează cu paloarea albăstrie, parcă veninoasă a

mamei, apăreau în toată goliciunea lor neprihănită". La Paris avem gesturi. La Roma priviri. La Paris, copii speriați, care plâng şi. se răzvrătesc. La Roma - copii se joacă, absorbiți de jocul lor. La Paris, o Medeea cuprinsă de isterie, care exprimă situația. La Roma, o Medeea prăbuşită în furia ei răzbunătoare, o Medee care frământă furia în mintea ei mai mult decât o struneşte. La Paris actul, la Roma momentul care îl precede. Nu numai momentul care precede, ci şi ansamblul textului euripidean concentrat într-un moment care se reține şi care nu precizează ce va fi mai departe.
La Paris - un strigăt de operă. La Roma - tăcerea *obsîupefactus.*
Romanii vedeau un subiect frumos în meditația groaznică a Medeei jignită de Iason şi înspăimântată de necesitatea de a-i omorî pe Mermeros şi Pheres, atunci când îi surprinde pe cale de a se juca. Toată antichitatea a admirat Medeea pictată de Timomah. Cezar o considera atât de frumoasă, încât a cumpărat-o la un preț exorbitant întreaga antichitate a repetat în unanimitate motivul acestei admirații: cei doi ochi ai Medeei. Privirea ei era, se pare, o splendoare. Marginea pleoapei era „aprinsă". Furia era marcată în sprânceană. Mila era în ochiul înlăcrimat „în tabloul pictat de Timomachus, scrie Ausoniu, amenințarea se află în lacrimi *(ira subest lacrimis);* spada străluceşte într-o mână care n-a fost mânjită de sângele micuților ei *(prolis sanguine ne maculet)".* Ausoniu adaugă că pensula lui Timomah este tot atât de dureroasă, pe cât de dureroasă a fost spada pe care Medeea o ține în mâna stângă în timp ce îşi încrucişează privirea cu privirile lui Mermeros şi Pheres.
Apuleius a creat şi el o Medeea a lui. Sau cel puțin a compus un *ludibrium* despre Medeea. Este o Medeea surprinzătoare, care, separând moartea copiilor de răzbunare, leagă scena originară de naştere într-o manieră şi mai concretă decât o fac viscerele răscolite ale Medeei lui Seneca.
Se înserează; eroul, obosit de călătorie, se îndreaptă spre băile publice. Pe neaşteptate, dă peste un vechi prieten, Socrate, întins jos în țărână, cu fața pământie, slab de îți făcea milă, semănând cu un cerşetor care întinde mâna să primească o *stips.* Povestitorul se apropie de el şi se lasă să fie recunoscut. Socrate îşi acoperă numaidecât fața roşie ca focul de ruşine cu mantaua lui numai petice, dezgolindu-şi corpul de la buric până la pubis *(ab umbilico pube).* Povestitorul îl sileşte pe Socrate să se ridice şi îl duce la baie, îl freacă, îl spală, îi dă una dintre cele două haine ale sale, apoi îl conduce la un han. Socrate îi povesteşte despre vrăjitoarea Meroe, despre dorința insațiabilă a acesteia, precum cea a celebrei Medeea *(ut illa Medeea)* şi despre minunile ei: schimbă oamenii în castor, în broască, în berbec. în sfârşit, Socrate şi povestitorul adorm: brusc, uşa se deschide, sau mai degrabă este proiectată la pământ, țâțânile sunt smulse de la locul lor. Patul *(grabatulus)* povestitorului este răsturnat şi se prăbuşeşte peste el, peste povestitor, care rămâne întins pe jos.
De sub patul său răsturnat, povestitorul aruncă o privire laterală *(obliquo):* vede o femeie în vârstă ținând o lampă aprinsă *(lucernam lucidam)* şi o altă bătrână, care ținea un burete şi o spadă scoasă din teacă *(spongiam et nudum gladium).*

Aceasta din urmă este Meroe, care se îndreaptă spre Socrate, dar întinde mâna şi i-1 arată prietenei sale pe povestitorul de sub patul lui prăpădit Cealaltă vrăjitoare, pe nume Pantia, propune să-1 sfâşie pe povestitor, cum fac bacantele *(bacchatim),* ori să-i lege mâinile şi picioarele şi să-1 jugănească *(virilia desecamus).* Meroe însă n-o ascultă pe Panthia, îşi înfige spada până la gardă în partea stângă a lui Socrate, adună sângele într-un burduf, vâră mâna dreaptă în rană *(immissa dextera per vulnus),* scormoneşte până în străfundul măruntaielor *(ad viscera)* şi scoate inima Numaidecât, Panthia astupă cu buretele tăietura larg deschisă, zicând: „Burete, tu care te-ai născut în mare, fereşte-te să treci un râu!" Pe urmă, înainte de a părăsi camera, ele dau la o parte mizerabilul pat sub care era ascuns povestitorul, se aşază cu picioarele crăcănate deasupra feţei povestitorului, uşu-rându-şi băşica, şi îl lasă inundat în udul lor scârbos *(super faciem meam residentes vesicam exonerant quoad me urinae spurcissimae madore perluerent).*

Povestitorul istoriseşte: „Eu, în starea în care eram atunci, trântit la pământ *(humi proiectus),* abia respirând *(inanimis),* gol *(nudus)* şi îngheţat *(frigidus),* udat de urină *(lotio perlutus),* ca un copil de curând ieşit din pântecele maică-sii *(quasi recens utero matris editus)".*

Apuleius nu întrerupe însă aici şirul abundent al comparaţiilor: „Mai mult: eram pe jumătate mort *(semimortus).* Şi mai mult: eram propriul meu supravieţuitor *(supervivens),* prelungirea eului meu *(postumus),* candidat *(candidatus)* oricum să fiu pus pe crucea gata pregătită *(destinatae iam cruci)".*

Oamenii de ştiinţă şi traducătorii sunt puşi în încurcătură de acest ultim pasaj al lui Apuleius *(Metamorfoze,* I, 14, 2). Ei modifică poate inutil textul. Acesta propune trei imagini: pruncul stropit de urină care tocmai s-a născut *(editus)* din sexul mamei sale, fiind aruncat gol-goluţ pe pământ, omul pe jumătate mort, în sfârşit, „postumul" înviat, înveşmântat într-o togă albă sau cel puţin .,candidat" la crucea servilă gata pregătită (fără îndoială, pentru că ?i-a omorât prietenul, pe Socrate, în timp ce dormea lângă el în camera de la han).

Ne mişcăm între două necunoscute: scena dintâi şi clipa morţii. Aceste două necunoscute nu ne dau pace şi se îmbină pe neaşteptate. Pitagora scrie că toate sufletele „la origine sunt nebune, din cauza naşterii". Eu am comentat fragmentul 21 de Anaxagora, care zice: *Opsis adelon ta phainomena* (Fenomenele sunt vizibilul lucrurilor necunoscute). Hipocrate *(Despre regim,* I, 12) 1-a explicat în felul următor: „Prin ceea ce este vizibil, omul cunoaşte invizibilul. Prin prezent, el cunoaşte viitorul. Prin ceea ce e mort, cunoaşte ce e viu. Un bărbat, împreunându-se cu o femeie, zămisleşte un copil. Prin ceea ce este vizibil, el ştie că invizibilul va fi la fel. Raţiunea umană *(gnome anthropou)* fiind invizibilă *(aphanes),* cunoaşte ceea ce este vizibil *(ta phanera)* şi trece de la copil *(ek paidos)* la bărbat *(es andra).* Prin prezent el cunoaşte viitorul". Acest text este dificil, în coitul iniţial, Hipocrate „vede" trăsăturile copilului în masculul care îmbrăţişează femela (sau în trăsăturile celor doi iubiţi care îşi strâng în braţe formele, iubindu-se?) Iată o frază de Seneca Fiul: *Natus est* (El

este născut), pe care o reia numaidecât *Morţi natus est* (Omul este născut pentru moarte). Naşterea reprezintă sfârşitul coitului. A naşte este o plăcere care moare.

CAPITOLUL IX

PASIFAE ŞI APULEIUS

Secole de-a rândul, Italia a fost Amazonia lumii mediteraneene, însă, pe pământul Italiei, nu existau portocali, măslini, lămâi şi nici vii. Existau însă stejari şi fagi, a căror înălțime gigantică era mult lăudată de greci: pădurile din Bruttium pline de animale sălbatice, codrii adânci din Benevent, care i-au oprit pe soldații lui Pirus, vastele stejărişuri din Galia cisalpină, unde păşteau turme de mistreți şi de porci pe jumătate sălbatici, cenuşii încă, şi care erau mărginite de ulmi şi de castani. Toate aceste păduri au dispărut. Doar miturile şi numele mai trădează universul în care trăiau locuitorii Romei antice: lupoaica totem, numele colinelor Romei, Viminal, Querquetual, Fagutal... Mistreții, lupii, urşii, cerbii, căprioarele, caprele negre, muflonii mişunau peste tot Istoria romană nu pare să fi fost traversată decât de o pasiune: războiul, însă războiul nu era pentru romanii antici decât o vânătoare particulară, pentru că micile cete care alcătuiau populația primitivă erau toate tovarăşi de vântoare: vânătoare cu praştia, vânătoare cu bâta, vânătoare cu ghioaga, vânătoare cu țepuşa, vânătoare cu plasa Doar mult mai târziu, Scipio, apoi împărații au împrumutat din Orient şi din Macedonia vânătoarea călare şi cu gonaci. Aristocrația romană obişnuia să consacre mai mult timp cultivării câmpurilor, să cutreiere pădurile, decât să se îmbulzească la Senat. Vânătorile mimate în amfiteatre cu prilejul jocurilor *(lusus)* au avut inițial rolul de a trimite îndărăt la vânătorile, umane sau animale, pe care viața urbană le inhiba Ele trezeau nostalgia
Animalul din noi nu este un străin.
Noi ne-am născut animale: de aici „dobitocia" de care umanitatea nu se eliberează orice s-ar întâmpla cu jurămintele făcute de reprezentanții ei şi cu legile pe care oraşele le publică pentru a le
opri violența Roma a aruncat din nou Grecia în animalitatea speciei, în ceea ce Grecia ar fi numit mai degrabă Egiptul neamului omenesc, în ceea ce modernii numesc inconştientul; acesta este un cuvânt recent pentru a desemna animalitatea care stă la origine, precum şi reînchipuirea corpului prin vise la homeoterme. Romanii reprezentau animalitatea reînviind miturile, eliberându-le de acea desprindere, pe care grecii o impuseseră față de formele animale. *Metamorfozele* lui Ovidiu reprezintă cartea universală a acestei antropomorfoze atât de instabile şi atât de neliniştitoare, care dezvăluie limitele omenescului în umanitate. Marile romane ale lui Petroniu şi Apuleius înfruntă direct această neliniște. Iată ce spune Didona murind: „N-a fost meritu-mi să duc o viață lipsită de nuntă, nevinovată, ca fiara, şi fără să ştiu de-aşa chinuri! Cum n-am păstrat lui Sicheu şi cenuşii credința jurată!" (Vergiliu, *Eneida,* IV, 550). Marțial spunea:

Mentiri non dicere ferae (Animalele sălbatice n-au învăţat să mintă). Iată povestea Pasifaei: Soția lui Minos, regina Cretei, se îndrăgosteşte de taurul divin pe care Neptun îl dăruise regelui. Pasifae trimite să fie căutat „tehnicianul" Dedal, căruia îi cere să-i construiască o juncă mecanică, în care să poată să se instaleze, şi să fie concepută atât de ingenios, încât taurul să se păcălească şi să introducă fascinusul în vulva ei. Pasifae poate astfel să cunoască plăcerea animalelor *(ferinas voluptates),* dorințele interzise *(libidines illicitas).* Junca Pasifaei este calul troian al dorinței.
Apuleius era african, s-a născut în 124 la Madaura, oraş din Numidia Devine declamator la Cartagina Se însoară cu Pudentilla, o văduvă bogată, care avea doi fii din prima căsătorie. în anul 158, Sicinius Emilianus, fratele soțului dintâi al Pudentillei, profitând de turneul african al proconsulului Claudius Maximus, îl acuză pe Apuleius de vrăjitorie şi pe deasupra, de deturnare de moştenire în numele nepotului său Sicinius Pudens. Avocatul Tannonius a redactat actul de acuzare, angajându-se să probeze că filosoful platonician era în realitate un mag *(magus)* care a legat prin farmece corpul şi sufletul Pudentillei. Nişte sclavi au depus mărturie că-1 văzuseră pe Apuleius pregătindu-se să execute adorația unor statuete obscene ascunse sub o năframă *(sudariolo),* că îi plăceau oglinzile şi că hipnotiza băieți. Apuleius şi-a scris *Apologia* şi a prezentat-o în fața proconsulului Sabrata El a prezentat o scrisoare a soției sale şi a dovedit că, departe de a-i hipnotiza pe micii sclavi, el a preparat o pudră pentru spălatul dinților *(dentifricium).* Claudius Maximus 1-a declarat pe Apuleius nevinovat în legătură cu bănuiala de a fi *magus,* însă acest proces a transformat viața lui Apuleius şi i-a marcat opera. El a părăsit Oea, unde locuia cu soția sa într-o vilă magnifică, având vedere spre mare. S-a instalat cu Pudentilla la Cartagina De ia Pudentilia, Apuleius a avut un fiu, căruia i-a pus numele Faustinus. Acest prim proces de vrăjitorie al antichității romane, intentat de Sicinius Emilianus, pentru care a pledat Tannonius, stă la originea legendei lui FausL
Apuleius a scris unul dintre cele mai mari romane ale lumii: cele unsprezece cărți ale *Metamorfozelor.* Mai tîrziu, tot la Cartagina, un alt african, Augustin, a citat această carte sub titlul *Asinus aureus (Măgarul de aur),* pecetluind autorului ei pentru totdeauna renumele de om diabolic.
Subiectul *Metamorfozelor* lui Apuleius, preluat din uimitorul şi foarte micul roman grec al lui Loukios, este următorul: un bărbat pe care dorința îl transformă în animal vrea să redevină om. Sau, pe înțelesul grecilor: o teriomorfoză bruscă este urmată de o antro-pomorfoză interminabilă, întocmai ca viețile noastre. Povestitorul romanului este în căutarea unei vrăjitoare. El vrea să devină pasăre, însă devine măgar. Cu alte cuvinte, el vrea să devină Eros, dar el devine Priap. Lactanțiu (Firmianus Lactantius) - în *Divinarum institutionum,* I, 21 - instoriseşte că Priap s-a luat la întrecere cu un măgar. *Mentula* măgarului s-a mărit mai mult decât fascinusul etern al zeului. Priap 1-a ucis numaidecât pe măgarul încă itifalic şi a poruncit muritorilor ca de acum înainte să-i sacrifice câte un măgar.

îndată ce a devenit măgar, povestitorul se ascunde într-un staul. In staul pătrund nişte tâlhari, care îl fură pe măgar ca să le care prada Trecând de la un stăpân la altul, povestitorul trece dintr-o pățanie într-alta Cade în mâinile unor preoți ai lui Cibele, care l-au făcut martor la o petrecere cu *irrumatio* (felații). Apoi în mâinile lui Thiasus, patrician din Corint O matroană de rang înalt şi foarte bogată *(matrona quaedam pollens et opulens)* se îndrăgosteşte pătimaş de fascinusul lui. Ea îl plăteşte pe păzitorul măgarului cu o sumă mare ca s-o lase să petreacă o noapte cu acesta Apoi aşterne pe jos perne de puf umflate şi un covor. Aprinde lumânări de ceară, îşi dă jos veşmintele, „inclusiv faşă *(taenîa)* ce îi acoperea sânii
frumoşi". Se apropie de măgar cu un flacon de cositor plin cu ulei înmiresmat îl unge cu ulei şi îi şopteşte: „Te iubesc" *(Amo),* „Te doresc" *(Cupio),* „Doar tu îmi eşti scump" *(Te solum diligo),* „Nu mai pot să trăiesc fără tine" *(Sine te iam vivere nequeo),* se aşază sub măgar, îşi introduce în ea pe de-a-ntregul *(totum)* fascinusul cel mare şi învârtoşat.
Thiasus află de capacitățile erotice ale măgarului său. îl răsplăteşte pe paznic. Hotărăşte să-1 prezinte ca *ludibrium* la jocurile ce le va organiza exact după tablourile vii înfățişând Judecata lui Paris. Povestitorul este condus cu o infractoare sortită fiarelor sălbatice din amfiteatru pentru a se împreuna în fața tuturor. Măgarul scapă din arenă, se duce pe plaja din Cencrea, şi zeița nopții îl povățuieşte să se ducă la sărbătoarea ce îi va fi consacrată ei a doua zi. Măgarul se duce la sărbătoare, acolo mănâncă trandafiri (florile lui Venus şi ale lui Liber Pater). El redevine *(renatus)* om. îşi sfârşeşte zilele la Roma, pe Câmpul lui Marte, preot al zeiței Isis.
Masca de lup al lui Phersu stă la originea acelor *lusi* etrusce. Un bărbat ține în zgardă un lup care se aruncă asupra unui om a cărui figură este acoperită cu un sac. Moartea este un bărbat cu mască de lup care „învăluie" viii în noaptea definitivă. „Jocul" este punerea în scenă a unei *praedatio* (precum poemul *Odiseea* este punerea în scenă a unei răpiri). Ovidiu *(Metamorfoze,* I, 533) scrie: „Tânărul zeu... o urmăreşte cu paşi repezi, cum îl îndemna Amor însuşi. Ca un câine galic *(caniş Gallicus),* care a văzut în câmp deschis un iepure *(leporem)* şi, punându-şi amândoi nădejdea în ajutorul picioarelor, unul căuta prada *(praedam),* celălalt salvarea *(salutem),* unul, ținându-se aproape, speră că acum îl va prinde şi-1 urmăreşte cu botul întins, celălalt este în primejdie de a fi prins şi se smulge când era să fie înşfăcat şi scapă de gura care-1 atinge, la fel sunt zeul şi fecioara: el îmboldit de speranță, ea de teamă. Zeul totuşi mai uşor, ajutat de aripile lui *Amor,* o urmăreşte fără răgaz, gata s-o ajungă din urmă. şi răsuflarea lui învolburează părul răsfirat pe umerii fugarei. Cu puterile istovite' ea se face palidă..."
Este regăsit momentul metamorfozei frescelor. Este momentul prădăciunii (şi nu cel al metamorfozei în dafin). Este o povestire de vânător. Este ochiul unic al celui care ținteşte şi care o să slobozească pe neaşteptate coarda arcului său în sunetul morții, sunet ce coincide cu prăbuşirea prăzii. Verbul roman *excitare* a

fost mai întâi un termen tehnic pentru câini, definind strigătele care li se adresau ca să stârnească prada, s-o urmărească şi să se îndârjească în această urmărire. Oamenii au folosit cuvântul *excitare* pentru ei înşişi, comparându-se cu aceşti lupi pe care îi domesticiseră cu intenția de a îmbunătăți prinderea prăzii. Omul se simte hărțuit de dorință ca şi cum ar fi hărțuit de un lup.
Excitare a rămas vreme îndelungată un termen de vânătoare. La Petroniu, povestitorul pleacă să găsească o bătrână vrăjitoare ca să-l tămăduiască de impotență *(languor).* Baba începe prin a scoate din sân o plasă din fire împestrițate cu care îi leagă grumazul. Apoi face cu gura ei un cocoloş de colb, îl pune pe degetul mijlociu şi îl lipeşte de fruntea povestitorului. în fine, îngână un descântec *(carmine),* poruncindu-i să arunce în sân nişte pietricele vrăjite *(praecantatos)* şi învelite în purpură, în timp ce ea îi pipăie povestitorului organul viril. „Mai prompt decât cuvântul *(dicto citius),* bărbăția mea a apărut mai vârtoasă ca oricând, făcând-o pe babă să tremure de uimire. Priveşte, strigă ea, ce iepure *(leporem)* am ațâțat *(excitavi)!"*
Existau trei feluri de vânătoare curat italică: iepurele cu lațul, cerbul cu sperietoarea *(formido)* şi mistrețul cu țepuşa. Pentru Ovidiu, totul este vânătoare. Vânătoarea reprezintă trecerea necontenită de la animalitate la umanitate. Aretuza, la Ovidiu, spune că femeia este „un iepure pitit sub un tufiş, care observă boturile ostile ale câinilor şi care nu îndrăzneşte să facă nici cea mai mică mişcare" *(lepori qui vepre latens hostilia cernit ora canum nullosque audet dare corpore motus).* Narcis, tocmai în cursul unei vânători, abătându-se de la urmărirea prăzii, îşi pune jos sulița şi, aplecându-se deasupra pârâiaşului, face din chipul său o pradă. Când Lucrețiu descrie visele, el surprinde în mod spontan imaginea urmăririi amăgitoare a unui cerb imaginar, copoii lătrând, adulmecând urma, urcând de-a lungul drumului într-o atmosferă de teamă şi groază fanatică după gustul lui. La Roma, lângă *excitare,* un alt verb central este tot un verb cinegetic: *debellare. Debellare*
înseamnă a îmblânzi, a supune, a domina, a iubi, a-şi impune voința Vânătoarea factice şi vânătoarea inversată şi umană - aceasta-i Roma. Dragostea şi jocurile de arenă nu sunt disociabile aşa cum o arată povestea matroanei din Corint. Pasiunea lui Sylla era aceea a lui Acteon. August a cerut tinerilor patricieni sau tinerilor *(iuvenes)* din municipii *(municipes)* să coboare în arenă ca gladiatori. Suetoniu afirmă că August a fost cel dintâi care a prezentat spectacole exclusiv de vânătoare. Prin intermediul lui Grottius, cel dintâi „împărat" *(princeps)* a înfrățit definitiv Roma cu vânătoarea şi războiul, prevăzând poate că războaiele civile, care devastaseră timp de un secol cetățile, le vor lăsa în pace în felul acesta şi că oamenii, regăsindu-şi pământurile abandonate, îşi vor potoli setea de violență în războaiele cu animalele şi vor decima mai degrabă animalele decât oamenii, şi vor distruge mai degrabă păduri decât oraşe.
în lupta primejdioasă împotriva fiarelor, orăşeanul încearcă să regăsească în el *duritia* barbarului, violența aprigă a *duri venatores* ai clanului primitiv, elanul impetuozității violente de la începuturi, amenințarea imediată a morții care te

face erou. Mai mult: ansamblul calităților majore care îl definesc pe vânător impun rolul lui suveranului. Orice împărat este un Hercule ucigând monştri. Monarhul, chiar pentru a fi un pacificator *(eirenikos)* trebuie să fie războinicul poporului său, cutezător, tenace, rezistent Pentru împărat chiar şi distracția trebuie să constituie o pregătire de război. Vânătoarea precede războiul şi religia pentru că ea constituie originea acestora: nimicirea celuilalt şi sacrificiul în comun.
Virtus vrea să însemne „capabil de *victoria".* A poseda *virtus* înseamnă a dispune de o forță redutabilă, a poseda *genius* victorios. *Virtus* se încearcă prin invincibilitate *(lafelicitas).* împăratul virtuos şi împăratul dominator al fiarelor. Iată de ce el este menit prin jurământ să-şi intensifice *virtus,* să multiplice *victoria* în reprezentații de amfiteatru. Astfel îşi adună el forța *(vis),* curajul *(fortitudo)* şi virilitatea sexuală *(fascinus).*
Astfel, pasiunii pentru vânătoare i s-a adăugat la Roma gustul pentru bestialitate. Era numită bestialitate împreunarea cu animale, altele decât omul. Cum Tiberiu a fost împăratul „țap", Nero a fost împăratul „leu". Unul era cu anahoreza şi cunilingusul. Celălalt – cu tragedia şi *impudicitia.* Amintesc sensul roman al cuvântului pudic: nesodomizat. In portretul care i-1 face lui Nero, Suetoniu adaugă următoarea destăinuire: „După câte ştiu de la mai multe persoane, Nero era absolut convins *(persuasissimum)* că nici un om nu aveai considerație pentru pudoare şi nu menținea pură nici o parte din corpul său *(neminem hominem pudicum aut ulla corporis parte purum esse),* însă majoritatea oamenilor ascundea *(dissimulare)* aceasta".
Tiberiu zicea: *Cotidie perire sentio!* (Simt că mor în fiecare zi!) Nero declara: *Quam vellem nescire litteras!* (Aş fi vrut să nu ştiu să scriu!) Nero pretindea că desluşește nonlimbajul animalelor, împăratul se străduia să facă din bestialitate o specie de teatru. Trei surse care se sprijină una pe cealaltă.
La Suetoniu *(Viețile celor doisprezece cezari,* XXIX, 1): „Nero şi-a prostituat pudoarea într-o asemenea măsură, încât, după ce şi-a murdărit organele genitale, a inventat acest joc nou *(lusus):* înfăşurat într-o piele de fiară sălbatică *(ferae pelle contectus),* el se repezea dintr-o cuşcă *(cavea),* alerga în mare zor spre organele genitale *(inguina)* ale bărbaților şi femeilor legați de un stâlp *(stipidem),* apoi, după ce îşi potolea cu prisosință lubricitatea, se abandona libertului său Dorifor".
La Dio Cassius *(Istoria romană,* LXIII, 130: „După ce lega băieți şi fete, goi-goluți *(gwnnas)* de stâlpi în formă de cruce *(staurois),* el se înfăşură într-o piele de animal *(doran theriou),* se repezea spre ei, îi asalta cu neruşinare, muşcând din buze ca şi când ar fi mâncat ceva *(osper esthion)".*
La Aurelius Victor *(De Caesaribus,V,l):* „Poruncea să fie legați la un loc, ca nişte criminali, bărbați şi femei, apoi, îmbrăcat într-o piele de animal, pipăia cu fața sa organele genitale ale celor două sexe *(utrique sexui genitalia vultu contrectabat)* şi, printr-o infamie şi mai mare, ațâța cuplurile la ticăloşii şi mai dezonorante *(exactor)".*

Aceste scene sadice de bestialitate fictivă fac dovada unei veritabile puneri în scenă: stâlp, cuşcă, piele de animal sălbatic, năvală. Nero tragedianul a jucat pe Canaceu născând. A jucat pe Oreste ucigându-şi mama. A jucat pe Oedip care şi-a scos ochii. A jucat pe Hercule furios. îşi ascundea întotdeauna faţa sub măşti care îi reproduceau trăsăturile proprii *(personis ejfectis ad simiUtudinem oris sui).* Teatru, *lusus,* frescă, anecdotă sexuală - toate sunt întotdeauna clipe ale morţii Nero purta pe braţul drept *(dextro brachio)* o piele de şarpe, ce şi-o vâra sub pernă *(cervicalia)* ca sa adoarmă. Este posibil ca această punere în scenă spectaculoasa a împăratului Nero, transformat în animal sălbatic, să reflecte o secvenţă a ritualului mitriac, care 1-a atras pentru o vreme. Scena ar data în acest caz din timpul şederii la Roma a lui Tindate in anul 66 Suetoniu povesteşte că Nero arătase mai demult mult interes pentru ritualurile orientale ale Cibelei şi pentru cele ale lui Atagartis. O legendă sexuală ar fi prelucrat într-un sens iulian (venusian) o scenă la fel de mistică, însă de o altă natură şi in cursul căreia un Iupiter devenit leu *(leo)* avea misiunea de a-i purifica pe preoţi prin foc.

CAPITOLUL X

TAURUL ŞI SĂRITORUL

Sofocle Tragicul a trăit până la vârsta de optezeci şi şase ani. La sfârşitul vieţii, el afirma că este „foarte fericit" că a fost eliberat de libidoul carnal, graţie vârstei înaintate, căci „scăpase de un tiran furios şi sălbatic *(luttonta kai agrion desspaten)".* în cartea întâi din *Republica* (329 c), Cefalos laudă răspunsul lui Sofocle.

Dorinţa este un asalt al animalităţii în noi. Este „câinele din noi, taurul din noi". Este de dorit ca omul, în împreunările sale, să imite, în actul fizic, pe cele ale juncilor şi taurilor, ale lupoaicelor şi lupilor, ale căţelelor şi câinilor, ale scroafelor şi mistreţilor. Să-şi îndrepte privirea spre animalele a căror conformaţie se trage din aceeaşi sursă este, de asemenea, inevitabil - şi aproape mai potrivit cu impetuozitatea avântului care îl cuprinde pe el însuşi. Romanii, mai mult decât alte popoare, au lăsat vestigiile acestei stupori şi reprezentările acestor metamorfoze care ne fac să vedem un noi înşine şi mai adevărat decât noi înşine într-un taur sau într-un lup.

Mormântul aşa-zis al Taurilor - din Tarquinia - datează din anul 540 î. H. El aparţinea familiei Spurina Fresca mare, ce acoperă peretele central din fundul încăperii principale a mormântului, reprezintă un taur excitat, două grupuri erotice umane, şi o scenă extrasă din povestirile troiene. Fresca pune în mod deliberat laolaltă, în aceeaşi culoare roşie, în aceeaşi tuşă viguroasă, sexualitatea umană, rutul animalelor, capcana morţii războinice.

Taurul năvalnic domină clipa care precede moartea lui Troilos. La stânga, chircit, Ahile stă la pândă în spatele fântânii. La dreapta, Troilos se apropie

călare. în centru, un palmier roşu îi separă. „Roşu" şi „palmier" sunt denumite în greceşte prin acelaşi cuvânt *phoinix.* Sângele şi moartea sunt strâns legate, precum moartea lui Troilos şi cea a lui Ahile, se leagă în aceeaşi zi, precum sunt legate erosul taurului şi cel al oamenilor, precum legate sunt concentrarea îhanatică a capcanei şi monumentalitatea erotică şi divină a Taurului divin şi itifalic care se năpusteşte peste amanți.
Iliada datează din secolul al VUI-lea î. H. Homer evocă în *Iliada Troilon hippocharmen* (XXIV, 257). Priam, tatăl lui, vorbeşte astfel despre fiul său. Adjectivul este dificil pentru că trimite la carul de luptă, exprimând în acelaşi timp bucuria luptei călare. Un oracol spusese că Troia nu va putea fi cucerită dacă Troilos împlinea vârsta de douăzeci de ani. într-o seară, când băiatul îşi ducea caii la adăpat, Ahile, care sta la pândă în spatele fântânii, 1-a atacat şi 1-a ucis.
In frescă, asfințitul roşu, plasat sub picioarele calului, indică ora când a fost ucis, după *Cântecele cipriene,* tânărul Troilos.
O altă versiune spune că Ahile s-a ascuns după fântână, unde Troilos îşi ducea seara caii pentru că îi îndrăgea. Ahile a apărut de după adăpătoare. Troilos o rupe numaidecât la fugă. Ahile îl urmăreşte. Troilos îşi găseşte adăpost în templul lui Apolo Timbreul. Se înnoptează. Ahile îl roagă să iasă. Troilos refuză. Ahile îl străpunge cu lancea sa înăuntrul sanctuarului.
Nu se poate face economie de preverbal şi de preuman, în spatele cărora, pe de o parte, ceea ce grecii vor numi *logos* şi romanii *ratio,* pe de altă parte, ceea ce grecii ca şi romanii vor numi *ego* nu sunt decât nişte muşte. Şi nişte muşte purtătoare ale unui virus ciudat. Nu se poate face economie de prelatină, nici de lumea greacă, pentru a observa la originea sa rolul pe care romanii antici îl dădeau picturii murale. Să examinăm expresia *antiquus rigor.* Când Tacit vorbeşte de *antiquus rigor,* el aminteşte că pentru un roman rigiditatea precede frumusețea şi el indică locul unde rigiditatea şi rigoarea se leagă între ele: în sexul uman sau taurin pe care dorința pare să-1 pietrifice ridicându-1.
Nu vom şti niciodată ce tâlc dădeau simbolurilor falice din morminte cei ce le ciopleau ori le săpau în piatră şi le pictau. Poate că fântâna spre care se îndreaptă Troilos călare şi după care stă la pândă Ahile ne dezvăluie sensul imediat. Să-i facă pe morții incinerați ori înhumați să soarbă puțină viață pentru a-i reține în sălaşul lor subteran cu scopul de a se feri de farmecele plăsmuite de ura sufletelor pizmaşe, astfel încât dorința lor răzbunătoare să fie oprită chiar pe zidul mormântului - acesta este, poate, sensul „capcanelor" pe care mormintele le rezervă morților. Sau, poate, scenele homosexuale din jurul taurului năvalnic au fost înfățişate cu intenția de a ■ le asigura, dacă nu o supraviețuire sau o renaştere, cel puțin tovărăşia unei vitalități paroxistice în taina şi cripta mormântului.
Ideea morții exasperează frenezia de a trăi. Insă evocarea plăcerii readuce în mod irezistibil spiritul spre enigmele originii sale -care până la urmă este zeul mai necunoscut decât moartea.

Etruscii antici au legat întotdeauna dorința şi moartea. Ce rost au aceste două versiuni, una atât de simplu erotică, cealaltă atât de simplu thanatică, ale legendei lui Troilos (războinicul Ahile la pândă omorându-1 pe războinicul Troilos sosind călare, sau tânărul războinic Ahile încercând să-1 violeze şi asasinându-1 pe tânăru! războinic Troilos atunci când acesta se închide în sanctuar)? De ce pictorul a plasat scena homosexuală în fața taurului năvalnic exact deasupra acestui episod din războiul Troiei? Prin ce poate capcana morții să fie legată de coitul anal? în *Iliada* (XIII, 291, XVII, 228), Homer foloseşte cuvântul care înseamnă întâlnire amoroasă *(oarystys)* pentru a denumi înfruntarea pe viață şi pe moarte în duel a luptătorilor. Când Hector, fratele mai mare al lui Troilos, aude rugămințile tatălui şi ale mamei sale de a se pune la adăpost în spatele zidurilor Troiei, el îşi întreabă inima El se gândeşte să-şi arunce scutul, coiful, sulița şi armura; se gândeşte să pornească spre Ahile pentru a-i oferi pe Elena şi comorile Troiei; însă ceea ce îl reține pe neaşteptate să se ducă este faptul că în cazul acesta el ar fi „gol întocmai ca o femeie" şi că Ahile l-ar ucide întocmai ca pe Troilos. La Homer, verbul *meignumi,* care înseamnă coit, are, de asemenea, sensul de „învălmăşeala luptei". A pune sub jug o femeie este acelaşi lucru cu a omorî adversarul. Eros şi Thanatos au amândoi această putere de îmblânzire, de goliciune pasivă, de transport într-o altă *domus,* au, în sfârşit, aceeaşi capacitate de „frânge membrele".
Prima *domus* este pântecele femeii. Cea de a doua este acea *domus* în care bărbatul violează femeile pentru a se reproduce şi a reproduce casa *(domus).* Cea de a treia *domus* este mormântul.
Omul este înrădăcinat în dorința sa precum sugaciul în mama sa, precum fascinusul în *vagina,* precum bărbatul matur este înrădăcinat în copilăria sa istorică, precum octogeneza lui este înrădăcinată în filogeneză, precum viața este înrădăcinată în apartenența ei la univers, la anotimpuri, la ritmurile cardiace, la ritmurile nictemerale, la maree, la astrele care luminează.
De ce fresca din Tarquinia prezintă imaginea unui *coitus in tergo?* Troilos învins se oferă violenței. Este slăbiciunea care iubeşte violența în latină: *obsequium* care se dăruieşte stăpânirii -*dominatio* (sclavia dăruindu-se autorității supreme). Este un raport de dominare care ascunde mai puțin înrobirea *servus-ului* față de *dominus,* decât supunerea *infans-ului* față de *Pater (pietas).* Autorii cruzimilor nu sunt zeii din ceruri, nici tiranii din imperii, nici părinții din familii. Sunt cei născuți care îşi cer născătorii. Sunt supuşii care îşi cer societatea, copiii părinții, femeile stăpâni *(dominus),* credincioşii religia, nevroticii distanța plăcerii. Sunt senatorii romani care cheamă asupra lor disprețul împăratului Tiberiu.
De ce *paedicator,* în loc să privească taurul excitat, îşi întoarce capul?
N-o să ştim niciodată. La drept vorbind este un mister.
De ce Orfeu priveşte înapoi? în scena inițială, originea subiectului încearcă să se vadă înfățişată aşa cum o santinelă stă de pază sau cum un „voyeur" strânge între degete ceea ce vede cu ochii săi. Dacă noi existăm este pentru că ei se

împreunează. Pluralului sexual la imperfect îi răspunde „ego" la prezent. Ceea ce stă îndărăt apare privirii, precum trecutul în prezent
Scena dintâi este invizibilă, inaccesibilă. Nimeni nu are acces la ea pentru că zece luni selenare îl distanțează pentru totdeauna de ea Nici un om nu poate auzi strigătul în clipa când sămânța din care este făcut se descarcă. Când strigătul este slobozit această sămânță stă încă în puterea hazardului. Scena invizibilă este întotdeauna născocită. Ea este recompusă din elemente separate şi individualizate care îi urmează. Ea este aceea care dă formă informului, care procură o imagine în absența imaginii, o reprezentare nereprezen-tabilului intrat în scenă, sau intrat în materie, înainte de origine, înainte de concepere şi înainte de naştere (pentru că la om coitul, concepția, originea, naşterea au fost separate în decursul timpului). Meditația subiectului asupra originii sale se amestecă, firește, cu agitația tumultuoasă a coitului care a avut loc pentru ca el să fie făcut. Sexualul nu poate fi scris la prezent El nu cunoaşte nimic contemporan (nici chiar pe noi înşine). Sexualul este consacrat trecutului absolut. Sexualul este aoristic. *Sum: Coitabant.* Deoarece visul este sexual, această scenă care obsedează umanitatea este visată şi însuflețită precum un vis. întotdeauna este vorba de o scenă animală pornind de la singura „închipuire" spontană de care dispun oamenii: visul (care este scena animată din care el rezultă). întâmplător, „scena animată" a devenit o artă: „cinematografia". Cinematograful este o invenție tehnică prin care s-a rezolvat dintr-o lovitură o aşteptare milenară, universală, individuală, nocturnă. Epicur spunea ca zeii, în ploaia necontenită de atomi cereşti, erau nişte figuri a căror compoziție atomică se reînoia fără încetare, ceea ce zămislea contururile lor diafane şi provoca însuflețirea lor extrem de rapidă. Cicero, ironizându-i pe epicurieni, spunea că trupul, carnea zeilor epicurieni era o „cascadă de stropi". Lucrețiu scria pe la mijlocul cărții a IV-a *(De natura rerum,* IV, 768): „Nu-i de mirare, de altfel, că aste imagini *(simulacra)* se mişcă *(moveri)* şi că îşi zbuciumă-n tact şi trup, şi picioare, şi brațe, cum ni se pare la toți că se-ntâmplă, când visul ne prinde. Vezi, când imaginea-ntâi a pierit, cu o altfel de stare alta se naşte, dar credem că-ntâia mişcarea îşi schimbă. Fără-ndoială aceasta se-ntâmplă cu mare iuțeală, sunt doar atâta de repezi, imagini atâtea-s de multe!" Când citim textele romane vechi, o ciudată însuflețire de imagini aşteaptă o artă imposibilă.
La optzeci de kilometri după ce ai traversat golful pornind din Amalfi, se află mormântul zis al săritorului de la Pestum. Acest mormânt a fost durat cu cel puțin opt secole înainte ca Vezuviul să erupă şi să-şi reverse lava. Săritorul este capacul cavoului. Fondul este alb, linia este neagră. Este încă „o umbră proiectată". Este ceea ce grecii numeau *skiagraphia* (textual - o umbra scrisă), pe care Pliniu o traduce: *umbra hominis lineis circumducta.*
Pe piatra ce astupă mormântul, un mic personaj îşi ia avânt din vârful unei construcții din blocuri de piatră pentru a sări în întinderea de apă verde, aproape de care se află un arbore.
Nu cunoaştem mitul pe care îl condensează această scenă. Aristotel *(Probleme,*

932 a) ne lămureşte că pictorii etici deosebesc
verdele şi galbenul ca să facă distincție între ocean şi fluvii. Pindar avertizează în două rânduri că nu este cu putință ca într-o viață de om să treci dincolo de coloanele lui Hercule. Simonides i-a dedicat lui Scopas un poem care începe astfel: „Nu e uşor să devii un om exemplar *(agathon),* de neuitat *(alatheâs),* bine întipărit în memoria altor oameni *(tetragânon)* pentru mâini, picioare şi gândire". Cu alte cuvinte - nu este uşor să ai din timpul vieții o statuie de *kouros.* în secolul al VH-lea înainte de Hristos, *kouros* era o statuie funerară de marmură cu picioarele strânse, brațele lipite de-a lungul corpului, pe care orașul o consacra unuia dintre membrii săi. în timpul vieții este greu să treci de coloanele lui Hercule. Iată ce afirma Theognis: „Cred că era frumos să nu te fi născut, dar, dacă pe lume ai venit, frumos e să dai zor să treci cât mai degrabă al morții prag". Şi vorbele lui Ahile în Infern, care spune că oamenii, când îşi aleg destinul, au două posibilități: ori o viață lungă în anonimat, ori o viață scurtă de războinic şi un nume nemuritor. Pe capacul mormântului, omul plonjează în moarte, dincolo de coloanele lui Hercule, în oceanul din partea cealaltă a lumii, ca o statuie de *kouros* în memoria celor vii. Este opțiunea eroică. Mortul îngropat sub piatra din Pestum a preferat să lase o poveste de moarte în memoria tuturor celor care vor trăi o viață lungă şi obscură precum un boar.
Cele două spaime dintâi au legătură cu întunericul şi singurătatea, întunericul înseamnă absența vizibilului. Singurătatea -absența mamei sau absența obiectelor care o înlocuiesc. Oamenii cunosc aceste spaime: să cadă din nou în imensitatea abisului diform şi negru al uterului, teama de a redeveni fetus, teama de a redeveni animal, teama de a se îneca, frica de a se arunca în gol, groaza de a întâlni non-umanul. Sfinxul, cel care îi încerca pe călători cu ghicitori la Teba, leu, pasăre şi femeie în acelaşi timp, când Oedip i-a dezlegat ghicitoarea, s-a aruncat în moarte din vârful muntelui Fikeion. Căderea lui Icar a preluat ştafeta imaginară de la mormântul săritorului.
A crea lumea înseamnă a cădea pentru a țâşni din nou. Saltul în abis, saltul în moarte constituie timpul dintâi. Afrodita reapare şiroind la suprafața mării. Pasărea numită cufundar aduce pământ in cioc.
Roheim a murit în anul 1953. Cu un an înainte de moarte a publicat *The Gates of the Dream,* ultima sa lucrare, pe care a dedicat-o lui Sandor Ferenczi. Roheim afirma că orice vis înseamnă cufundare în interiorul propriu pentru a cădea din nou în vaginul mamei. La naştere, somnul aproape continuu „continuă" viața intrauterină. Realul, ca o trezire, nu este decât o clipă de foame, de frig şi de dorință dureroasă. Bătrânețea desprinde puțin câte puțin corpul din somn şi îl „devulvă" în moarte (în somnul fără vis).
Fiecare dintre noi este un erou, care în fiecare noapte coboară în Hades, unde devine propria imagine; sexul lui se ridică precum un *kouros.* în fiecare dimineață visul său îl încredințează din nou zorilor ca pe un arc întins şi ochii săi se deschid în lumina zilei.
Pompeiul rămâne mereu cufundat în. neant. Herculanum rămâne mereu inundat

de lavă. Mereu, ceva nefolosibil, viu, foarte vechi revine necontenit în suflet, în dorință, în narațiunile dorinței. în nici o civilizație, în nici o societate nu se acceptă nimic din ce este contemporan.
Lava împinge fără încetare, mereu produce dezordine, mereu înspăimântă. însă mereu se pietrifică numaidecât în contact cu aerul. Lava îşi astupă propriul acces spre ea însăşi, se pietrifică în opere, se aca-demizează în limbaj şi, uscându-se, se înnegreşte şi devine opacă.
Trebuie să repetăm mereu vorbele lui Eschil încredințate lui Pelasgos în *Rugătoarele:* „Da, am nevoie de o gândire profundă *(batheias).* Da, trebuie să cobor în abis *(buthon),* ca un săritor *(diken kolumbeteros),* ca o privire care țintuieşte *(dedorkos omma)".*

CAPITOLUL XI

MELANCOLIA ROMANĂ

Ce reprezintă lumea? Urmele lăsate de val când marea se retrage domol. Numele acestui val care țâşneşte, spune Lucrețiu, este *voluptos* şi el rezultă din fascinusul pe care plăcerea lui Venus o rezolvă repede cu prilejul fiecărui coit. Pictura este țărmul regretului după realitate. *Mortibus vivimus.* Iată ce spune Musa libertul: „Pântecele nostru este mormântul râurilor şi pădurilor". Eu mai adaug vorbele lui Terențiu Varro: „Pietricelele şi florile sunt precum oasele şi unghiile lui Dumnezeu". Lumea nu are sfârşit Femelele oamenilor o repopulează prin îmbrățişări. Necurmată este lupta între veşnica împlinire a lumii şi veşnica Sfâşiere a timpului. Neîncetat Venus şi Marte se întrețin, se îmbrățişează şi se sfârtecă.
După ejaculare, bărbații şi femeile sunt şi unii şi ceilalți obosiți şi uituci. Ei au slobozit o cantitate mică de cea mai mare calitate. Ei au secretat esența vieții, dar o consideră o murdărie pe care o spală pentru că se simt în mod misterios năclăiți. Acel *taedium,* dezgustul, perioada refractară, nu este decât umbra pe care coitul reuşit o aşterne pe corpurile care se trezesc pe neaşteptate golite de dorință şi confruntate în atingerea urmelor ei. Deoarece coiturile sunt prin excelență scenele însuflețitoare ale vieții umane, refluxul lor însemnând puțină moarte.
în plăcere, ceva din sufletul nostru ne părăseşte. Vederea devine mai puțin ageră. Devenim nişte animale apatice.
Privirea prostrației melancoliei romane nu poate fi separată de privirea laterală a pudorii şi a spaimei. Consulul Petroniu a scris: „Plăcerea *(voluptos)* încercată în coit este nesuferită şi scurtă, şi actul lui Venus este urmat de dezgust *(taedium)".* Voluptatea nu este decât o grabă unde vrei să fii condus ca printr-o vrajă. Satis-facerea ei se cufundă în cea de a doua care urmează spasmelor într-o senzație de

decepție nu numai în raport cu avântul dorinței care o precede, ci şi cu lumina, cu furia, cu *elatio* (transportul) care făceau obsesia orelor ce le precedau şi a zilelor ce le pregăteau. Ovidiu spune că e vorba de o moarte de care scapi în somn în grabă, „învins, întins fără forță". Perioada când masculii, după ce s-au împreunat, contenesc să mai reacționeze din punct de vedere sexual este numită de naturaliști „perioadă refractară". Femelele nu cunosc perioadă refractară *post coitum.* Mişcarea depresivă la femele are loc *post partum.* Masculii scapă de dezgust în somn. Ei nu fug: ei aleargă să întâlnească lumea cealaltă, a morților şi a umbrelor. Acel *taedium* al masculilor trimite cu gândul la femei, după îmbrățişare, la faza de liniște şi de inexcitabilitate în care se închide copilul după supt. Romanii vorbeau de oboseală, de senzația de rău de mare fără furtună, de suflet cuprins de greață. Aceasta este cel puțin analiza obişnuită a temei *taedium vitae,* a „dezgustului de viață" la romanii din antichitate.
Există un secret mai grav. Dragostea nu este doar un război pustiitor, nici săruturile doar carnivore. Noaptea nu duce spre zi.
Noaptea este o lume.
Ceva ce aparținea fericirii se pierde în îmbrățişare. în cel mai complet amor, în fericirea însăşi, există o dorință care înclină toată pe neaşteptate spre moarte. Ceea ce debordează de violență în plăcere este depăşit de o tristețe care nu este psihologică. De o melancolie care sperie. Există lacrimi absolute care se amestecă. In voluptate există ceva care moare.
Este un sentiment de tandrețe pentru celălalt care neliniştește inima. Este senzația clipei care ne este inaccesibilă. Este o gelozie nedesluşită în trecut, pe care nu o poți readuce în prezent. Detu-mescența plină de bucurie, adăugându-şi senzația de ceea ce nu poate fi reînnoit, seamănă cu dorința de a plânge. Se ştie că multe lighioane mor în momentul fecundării ori al împreunării. Ceva se sfârşeşte. Când iubirea atinge gradul cel mai înalt de intensitate ceva ia sfârşit
Un fond de calm grozav apare în toiul tumultului. Este posibil să mori de fiecare dată în toiul plăcerii. Există o contopire atât de contopitoare despre care nu se mai poate spune că e consimțită.
Septimius Floreus Tertullianus scria în *De anima:* „în căldura extremei gratificații, în cursul căreia este slobozită umoarea împreunării, oare nu simțim deloc că ceva din sufletul nostru ne-a
părăsit? Oare nu încercăm o stare de apatie în vreme ce vederea noastră devine mai puțin ageră? Aşadar sufletul produce sămânța Se poate spune că pruncul care rezultă este un picur din sufletul procreatorului său". *Voluptas,* Tertulian spune limpede, este o *prostratio* a privirii, pentru că provoacă o „slăbire a vederii". Este un *„flash"* al plăcerii înseşi, care şterge plăcerea, orbind-o. în plus, față de scena originară, nu există plăcere care să nu se consume în invizibil. Momentul plăcerii smulge scena ce are loc în vizibilitate. Fascinusul este stupefiantul stupefiantelor. El orbeşte.
De aici acel *stupor* pe care îl aşterne pe fețele care doresc.
Excitarea progresivă din timpul împreunării a fost deseori asociată cu imaginea

unui carnivor care îşi devorează prada. Oamenii au considerat întotdeauna excitaţia ca un foc care arde mocnit şi care mistuie pe negândite tot organismul. Acest foc de artificii -orgasmul, punctul culminant al plăcerii ardente - nu este un epifenomen, un beneficiu subsidiar, ci sfârşitul plăcerii. Oamenii nu doresc pentru a se elibera de o tensiune insuportabilă. Nu se caută anihilarea excitaţiei. în nici un caz, în amor nu se caută *taedium vitae,* dezgustul de viaţă. Este focul de artificii neurologic care mistuie orice imagine, orice pictură, orice film, orice fantasmă. Este răpirea din abis. Este capturarea necunoscutului care precede plăcerea.
Ce înseamnă a privi cu coada ochiului? A privi dintr-o parte ceea ce nu trebuie să vezi. Precum Lorelei. Precum nereidele.
Ce înseamnă francezul *reluquer* (a privi cu coada ochiului)? *Lure* înseamnă a pândi din ambuscadă. Precum Ahile îl pândeşte la fântână pe Troilos. Coşmarul „priveşte cu coada ochiului" aceeaşi scenă ca şi visul: scena coitului, care nu poate fi văzută, înspăimântă şi, totodată, excită. Care este lupul morţii ce devorează? Este agresivitatea îmbrăţişării. Buzele care se iubesc sunt şi buzele care ciopârţesc şi mănâncă. Descrierea lui Lucreţiu este exactă: coitul este o vânătoare, apoi o luptă, în sfârşit - o furie. Buzele se ridică deasupra dinţilor carnivorelor şi se întind într-un rânjet sângeros, care se numeşte râs. Buzele sunt cele care amintesc vânătoarea sălbatică şi devorarea sacrificiului care o încheie. Groaza în plăcere, mai mult decât oboseala din care e făcută, mai mult decât sleirea Fascinusului şi chircirea lui Muto sub formă de penis, mai mult decât „călătoria pe meleaguri străine" a dorinţei, este legată de somnul în care ne cufundă. Somnul, din care te temi că nu te mai trezeşti niciodată, constituie prima lume a morţilor. Corpurile care s-au îmbrăţişat recapătă în somn imaginea invizibilă. Este Hypnos care se află în inima lui Eros şi a lui Thanatos.
Plăcerea ameninţa dorinţa şi este normal ca dorinţa să fie în stare să deteste plăcerea, să încerce o aversiune totală împotriva detumescenţei (este puritanism, însă şi artă). Dorinţa este contrariul plictiselii, al epuizării, al saturaţiei, al adormirii, al dezgustului, al lâncezelii, al *amorpheia.* Orice basm, orice mit, orice povestire ţinteşte exaltarea dorinţei şi angajează lupta împotriva plăcerii. Romanul erotic sau pictura pornografică (prin definiţie nu există roman pornografic, nici pictură erotică) nu caută câtuşi de puţin să producă bucurie, ci să stârnească dorinţa: ele încearcă să erotizeze limbajul sau vizibilul. încearcă să scurteze perioada refractară. Declară război *taedium-uhu.*
Iată de ce *taedium vitae,* dezgustul care urmează plăcerii, îşi ataşează artele, precum crengile arborilor se ataşează de trunchiul lor. Arta preferă întotdeauna dorinţa. Arta reprezintă dorinţa indestructibilă. Dorinţa fără plăcere, pofta fără dezgust, viaţa fără moarte.
Homer a adus în scenă pe cel dintâi melancolic în personajul Belerofon. „Urât de zei, întotdeauna singur, el rătăcea prin şesul Aleison, cu inima distrusă de tristeţe, ferindu-se din calea oamenilor" *(Iliada,* VI, 200). *Thymon katedon* mâncându-i inima, zice Homer. Epitetul homeric descrie magnific melancolia:

autofagia corpului cu ajutorul sufletului. Nefericitul este un Narcis devorat de propria imagine.
Parrhasios 1-a pictat pe Herakles. Tot el 1-a pictat pe Filoctet. Iată povestea. Când Herakles, mistuit de chinuri, a vrut să moară, Filoctet a acceptat să-i aprindă rugul. Pentru a-i mulțumi, Herakles i-a dăruit arcul şi săgeţile sale. Mai târziu, Filoctet, îndrăgostit şi el de Elena, a plecat să lupte la Troia. Un şarpe 1-a muşcat de picior, şi rana a început să răspândească o duhoare de putreziciune atât de
neplăcută, încât toate căpeteniile grecilor nu am mai putut-o îndura. Ulise i-a convins să-1 abandoneze pe Filoctet pe o insulă pustie.
Filoctet este cel dintâi Robinson Crusoe. Este cel dintâi „surghiunit pe o insulă", cu mult înainte de legile împăratului August Este cel dintâi eremit. Este cel dintâi Tiberiu.
Anticii spuneau că Filoctet constituie capodopera lui Parrhasios. în tabloul lui Parrhasios, suferința lui Filoctet era atât de mare, încât se vedea limpede că el „nu mai ştia ce este somnul". Pictorul i-a pictat o singură lacrimă în ochiul uscat. Filoctet se târăşte cu greu spre prada pe care a doborât-o, ca un om cuprins de furie spre izvorul care trebuie să-i potolească setea. Este în apropierea grotei lui. El face să răsune stâncile cu vaietul lui solitar, mai mânios pe oamenii care l-au trădat decât pe rana care îl macină. Lacrimile lui amare picură peste sângele negru ce curge peste marginile rănii lui putrede. „Pletele-i sunt zbârlite, sălbatice. Sub pleoapa uscată, o lacrimă-a-npietrit" (Planudiu, *Antologia,* IV, 113).
Seneca scrie: „Nu există animal mai morocănos *(morosius)* decât omul". Seneca Fiul, primul ministru al împăratului Nero, a fost întruchiparea urii pentru tot ce este viu. Ura plăcerea. Ura mâncarea. Ura băutura. Adora banii şi teama de suferință. în toate era opusul tatălui său. A murit milionar. Seneca reprezintă uscăciunea arzătoare, depresivă, chinuită a limbajului şi a puterii. Este cel dintâi care s-a botezat „pedagogul neamului omenesc". Este puritanul. „Moartea te dă la o parte de lângă un pântece dezgustător şi rău-mirositor." Nu Sfântul Pavel a scris această frază, ci Seneca Fiul la aceeaşi dată, iar acesta a scris-o tranşând pentru întreaga lume
romană.
Seneca Fiul îi scrie lui Lucilius (LIX, 15): „Toți... tind spre bucuria sufletească *(gaudium),* dar nu ştiu de unde să dobândească una statornică şi puternică. Unul o caută-n petreceri şi desfrânare *(luxuria),* altul în fală şi-n gloata clienților din jurul lui, altul în dragostea unei femei, altul în gloria literară - deşartă glorie, căci nu aduce nici o însănătoşire.- Pe toți aceştia îi amăgesc momeli amăgitoare şi de scurtă durată *(oblectamenta fallacia et brevia),* ca şi beția care răscumpără nebunia veselă a unui ceas *(unius horae hilarem insaniam),* cu o îndelungă silă *(taedio),* ca şi aplauzele şi aclamațiile succesului, pe care-1 câştigă şi-1 ispăşesc cu multe chinuri".
Această pagină din Seneca pare să conțină totul. Mâncare, plăcere erotică,

ambiție, putere, ştiință, artă - nu există valori. Te-ai putea crede în secolul al XX-lea.
Caelius zice că *taedium vitae* este tristețe *(maestitudo).* Seneca spune că *taedium,* maladia oamenilor, vine de la cunoştința că ei au un corp situat între două limite ignobile, care îi acordă coitul din care ei provin şi putreziciunea morții în care se descompun. O dată cu melancolia *(îristia* traduce *melagcholia)* apărea numaidecât cortegiul dezgusturilor şi al detestărilor. *Phobos* înseamnă *melagcholia* (spaima înseamnă dezgust de viață). Latinescul *tristia* concentrează în aceeaşi noțiune *dusthumie* (proastă dispoziție), *nausea,* atracția nopții, ura pentru anturaj *(anachorisis),* cufundarea în spaimă fără motiv, în fine - dezgustul pentru împreunarea sexuală - coit. Un alt simptom este „furnicătura care urcă până între umeri". Lucrețiu include simptomele în cinci categorii: îngrijorarea, amărăciunea, teama, uitarea şi remuşcarea. El le consideră anticipare a morții, letargie, maladie a morții. El nu menționează niciodată pentru el dificultatea de gândire *(difficultas)* asupra căreia doar Caelius insistă. Lucrețiu zugrăveşte astfel portretul melancolicului: *Perturbata animi mens in maerore metuque triste supercilium, furiosus voltus et acer* (Spiritul greu tulburat de adâncă tristețe şi teamă, aspru-ncruntate sprâncene, smintită, barbară privire, *De natura rerum,* VI, 1183). în sfârşit, Seneca Fiul este cel care asociază definitiv sila, melancolia şi geniul *(De tranquillitate animi,* XVII, 10): „în clipa în care sufletul disprețuieşte tot ce este neînsemnat *(vulgaria)* şi de rând *(solită),* şi se înalță pe culmi purtat de o simțire sacră, numai atunci va cânta ceva mai presus de puterea omenească".
Toată pictura romană este făcută din momente etice triviale ori solemne. Pliniu a descris un tablou de Antifilos unde este admirat un băiat tânăr suflând în foc, iluminându-şi astfel fața. Este un iluzionism de moment. Este un „instantaneu". Viața se înfioară de lumină pe fundalul morții.
Filostrate a pictat un craniu de mort. Este, spre deosebire de *Vanitățile* lumii vii, un *Cârpe diem* funebru: trebuie să culegi floarea celor ce vor pieri în acel *individuum* al timpului, de care vorbeşte Horațiu, şi în acel *atomos* de lumină, de care vorbeşte Lucrețiu. Prin urmare, frescele sunt „listele de pradă ale lumii" *(praedatio):* fructele în momentul culegerii, peştii în momentul când ies din apă, vânatul care o să fie prins.
O creangă de piersici acoperite cu puf este aşezată lângă un vas de sticlă plin cu apă. Vasul scânteiază.
Un cocoş încearcă să scoată din coş o curmală. O găină sultană se apropie de un ibric răsturnat
O pasăre ciuguleşte un fruct într-o lumină roşiatică (venind dinspre pervazul ferestrei pe care este pus un măr roşu şi lucios), un iepure de casă, mare, rontăie boabe dintr-un strugure.
Smochinele, piersicile, prunele, cireşele, nucile, strugurii şi curmalele, sepiile, langustele şi stridiile, iepurii, potârnichile şi sturzii sunt la fel, acum ca şi odinioară. Vasele în care sunt puse -aproape aceleaşi. în privirea foamei există o

monotonie - precum există o perpetuitate a foamei care îi subjugă pe oameni - care visează un sezon de fructe pe care ea să le „re-culeagă" în absența sa. Frescele parietale din peşterile preistoriei asigurau întoarcerea vânatului pe care vânătoarea îl smulsese vieții. Iată un vers izolat din Afranius: *Pomum, holus, ficum, uva.* (Mere, legume, smochine, struguri.)
Seneca îi replică în epistola LXXVII: *Cibus, somnus, libido, per hune circulum curritur* (Masa, somnul, dorința, iată cercul în care ne învârtim). Nu doar curajul ori numai nenorocirea inspiră voința de a muri: „poate să facă asta dezgustul sau monotonia *(fastidiosus)* vieții". Ofrandele de bucate şi libațiile oferite morților (zeilor) de sufletele mai puțin dezgustate, ca o parte ce le revine, devin treptat efigii oferite unor efigii. în mod ciudat, fantasma plină de cruzime a lui Parrhasios pictându-1 pe sclavul din Olint nu dispare nici o clipă. Nici aceea a lui Aristide, reprezentând-o pe femeia moartă care alăptează. Ceea ce ne înfățişează aceste tablouri de natură nu moartă, dar care moare este numai suferința patetică şi pasivă a lucrurilor înainte de a fi devorate.
Prunele gata să cadă sunt ca barbunul care tresaltă pe paviment dinaintea convivilor, care îl vor mânca după ce va fi pregătit de către bucătar. Barbunul este ca şi sclavul din Olint, care la rândul lui este precum curmala ciugulită de cocoş, precum ciorchinele ronțăit de iepure. Aceste *ex-voto* rituale aduc în scenă acel *obsequium* (supunerea totală a unui *servus* față de *dominus).* Ceea ce este înfățişat sunt nişte chipuri *(vultus,* în nici un caz *prosopa)* încremenite în fața fatalității de a fi consumate. Acestea sunt naturi înfățişate sub semnul coitului. Nu e vorba de tăcerea care le înconjoară; există o obsecviozitate sexuală în cireaşă din ciocul mierlei. Este o durere mai mult supusă decât tăcută.
Atena în secolul al II-lea înainte de Hristos, Roma în secolul I după Hristos, Olanda în secolul al XVII-lea au cunoscut aceeaşi criză urbană, aceeaşi rupere de oraş, aceeaşi întoarcere la țară, aceeaşi celebrare a naturii. Predomină pictura de şevalet iluzionistă, acolo unde animalul familiar pare să persiste şi unde precaritatea anotimpului trecut este imobilizată în însăşi reprezentarea sa, acolo unde bucatele abundă într-o grijă pentru îndestulare şi imortalizare superstițioasă, întorcându-se dinspre sfera publică spre cea privată, părăsind megalografia pentru ropografie (a picta obiecte mici), apoi pentru riparografie (a picta deşeuri, obiecte neînsemnate: aici s-a remarcat geniul lui Sosos din Pergam). Hegel spunea despre pictura olandeză că a fost „duminica lumii". Pictura romană a fost *xenion-ul* lumii (prezentul ospitalității înapoiat gazdei, Naturii, lui Venus). Pictorul Galaton a realizat un tablou de şevalet reprezentându-1 pe Homer vomitând *(emounta),* în vreme ce alți poeți îşi culeg inspirația din ceea ce gura lui a vărsat *(ta ememesmena).*
Marțial este poetul care a investigat *concretio.* Din ceea ce putea fi scris ori văzut, el a ales tot ce era mai frust, mai sexual, mai concret, mai precis. Un baroc concret. El descrie mânătărcile, vulvele scroafelor, cornetele cu zaruri, *mentula* plină de sămânță a patronilor introdusă între buzele *pueri-Xor,* vătuii, primele *codices.* El descrie florile de lemn-câinesc. „Calcanul este întotdeauna

mai mare decât talerul pe care este pus", scrie poetul. El descrie bucățelele de gheață sfărâmată puse în cupe. Aduce în scenă colecționari de antichități, farfurii vechi, vinuri vechi, tapiserii de pe vremea Penelopei. în cartea a X-a, îşi compară arta cu cocleala care roade bronzul. Visează la sihăstrie, la heleştee, la hulubăriile din Spania, la grădinile de trandafiri. Visează să părăsească Roma, chiar şi casa de la țară, din Nomentum, să ajungă la ferma copilăriei, să ajungă la Bilbilis.
La înscăunarea lui Nerva, la adopțiunea lui Traian, el părăseşte în sfârşit etajul al treilea de la Quirinal. Pleacă în Spania natală.
Pliniu cel Tânăr îi plăteşte călătoria. Ajunge la Bilbilis. încearcă numaidecât o plăcere nebună sculându-se doar la ora nouă, fără să fie silit să-şi îmbrace veşmântul, încălzindu-se la un foc cu lemne de stejar. Pe urmă, plictiseala de a trăi la țară, între un câmp de trandafiri şi un eleşteu închis, biruieşte cu greu necazul că îmbătrâneşte şi umbra morții din „hulubăria-i cea albă".
Marțial este o literatură care părăseşte cetatea.
Cu o sută de ani în urmă nu s-ar fi întâmplat aşa ceva Horațiu era fiu de libert, şi Vergiliu fiu de olar. Concepția lor despre artă era servilă, adică arta trebuia să placă. Este o literatură de curte. Ei nu se mai adresau cetății lor, ci palatului. Marțial nu se mai adresează nici Urbei, nici palatului imperial, ci sihăstriei lui din provincia natală.

Romanii erau obsedați de ajunul morții. Properțiu lega iubirea şi moartea *(Elegii,ll,* 27): „O, muritori, vreți să cunoaşteți ceasul cel neştiut al morții *(incertam funeris horam)* şi calea pe care moartea va veni.-. Casele noastre vor lua foc *(domibus flammum),* casele noastre se vor nărui *(domibus ruinas)...* Numai îndrăgostitul cunoaşte *(solus amans novit)* ceasul şi chipul morții". în cartea întâi scrisese: „Amorul cel mai lung *(longus amor)* nu-i niciodată prea destul. Mai mult decât orice mă înspăimânt la gândul că-n clipa morții o să-mi lipsească iubirea ta. O nu, iubirea noastră a pătruns atât de-adânc în mine, încât chiar şi cenuşa-mi *(meus pulvis)* îți va păstra amintirea. Ne-am bucurat de o lumină scurtă. Ne-aşteaptă noaptea şi un somn greu, fără vise. La rându-mi, în țara întunericului coborând, vană imagine *(imago)* a celui ce am fost, mereu voi fi al tău... O mare dragoste *(magnus amor)* trece chiar'şi fruntariile morții" *(Elegii,* I, XIX).
Seneca Tatăl relatează o magnifică discuție gramaticală având ca temă clipa care precede moartea. Cornelius Severus a adus în scenă nişte soldați care cinau în ajunul unei bătălii *(in posîemm diem pugna).* Soldații se întind pe iarbă *(strati pe herbam).* Iată ce spun ei: *Hic meus est dies!* (Această zi îmi aparține încăi) De aici se iscă două controverse. Cea dintâi este o dispută etică: soldații trebuie să fie osândiți pentru că îşi pierduseră nădejdea în ziua de mâine *(trastinum desperent).* Lamentația lor era defetistă. Ei n-au „salvgardat măreția unui suflet roman" *(romani animi magnitudo).* Orice soldat lacedemonian ar trebui să fie preferat în locul lor, deoarece acesta nu s-ar fi îndoit de succes. Soldatul

lacedemonian ar fi zis: „Ziua de mâine îmi aparține".
Cea de a doua dispută este gramaticală. Porcellus îi reproşează lui Cornelius Severus că a făcut un solecism când, fiind vorba despre mai multe persoane, zice: *Hic meus est dies* şi nu *Hic noster est* (Aceasta-i ziua „noastră" de pe urmă). Dar Seneca Tatăl intervine în discuție: el îi reproşează lui Porcellus propriul lui reproş. Căci frumusețea expresiei, zice el, vine de la faptul că soldații întinşi pe iarbă în ajunul morții lor nu au vorbit ca un cor de tragedie *(in choro),* ci fiecare a luat pe seama sa moartea care îi amenința pe toți, şi este ca şi cum fiecare *(singuli)* ar fi rostit: *Hic meus est dies* (Această zi îmi aparține încă). Şi el conchide că teama de moarte, pentru a fi erou, este în mod necesar personală.
Soldații se cufundă separat în abis. Iată ce spune Horațiu: *Nescit vox missa reverte.* Fiecare dintre vocile lor este o voce pierdută.
Taedium-xA romanilor durează tot secolul I. *Acedia* creştinilor apare în secolul al IlI-lea. Reapare sub forma melancoliei în secolul al XV-lea. Revine în secolul al XlX-lea sub numele de *spleen.* Apoi, în secolul al XX-lea, sub numele de depresie. Acestea nu sunt decât cuvinte. Dar ele conțin un secret mai dureros. Există inefabil. Inefabilul este „realul". Realul nu este decât numele de taină al vlăguirii în adâncul descreşterii. La drept vorbind, în afara limbajului, nimic nu este limbaj. Şi tot ce nu este limbaj este real.
Taedium vitae nu este legat numai de întoarcerea realului. El sfărâmă timpul. Să fi fost cuprins de dorință şi să vezi sexul masculin flacid antrenează întotdeauna o stare ciudată de extaz: „decalaj orar cu paleoliticul". Dorința şi teama sunt de aceeaşi sorginte.
Lui îi este teamă. El este plin de nelinişte. El stă ca o statuie.
El doreşte. Este ca o statuie.
Dorința ca şi moartea îşi „fascinează" prada în aceeaşi manieră pietrificatoare. Vrabia amenințată de un şoim se precipită spre ciocul prădătorului şi astfel - spre moarte. Aceasta e fascinația: ceea ce grăbeşte în moarte pentru a scăpa de spaima pe care o trezeşte.
Dorința este teama.
De ce am scris, ani în şir, această carte? Pentru a înfrunta misterul: plăcerea este puritană.
Plăcerea face invizibil ceea ce vrea să vadă.
Plăcerea smulge viziunea a ceea ce dorința nu făcuse decât să înceapă a dezvălui.
Acedia este descrisă de creştini ca un *vitium* (un păcat mortal). Este neputința de a fi atent Lipsa de interes pentru orice, chiar pentru bine, chiar pentru aproapele, chiar pentru Dumnezeu. Avem de-a face cu o letargie diabolică. Cu fascinația sinuciderii. Cu depresia care amplifică în ochii romanilor, deveniți creştini, trăsăturile acelui *taedium,* ale complezenței fără limite față de acest flagel interior, față de nimicirea voinței, față de pierderea oricărei atracții, culminând în voluptatea unei neplăceri infinite, ura față de viață, care se obstinează împotriva

creatorului său (nu fascinusul biologic, ci divinitatea teologică).
Petrarca, în *Secretum.,* scrie: *„Taedium vitae* (dezgustul de viață) este singura pasiune aspră, dureroasă şi cumplită în stare pură". Legat de aceasta, Petrarca dezvoltă tema extraodinară a lacrimilor fără motiv. în *acedia,* în tristețea pură şi ura pentru încarnare trebuie să vedem istovirea extremă a vieții. Este însăşi moartea care hipnotizează în gestul de a respinge fascinusul. Cele două Renaşteri, preocupate de a retraduce în greacă acest sentiment, au repus în circulație cuvântul melancolie şi au suprimat pentru secole aceste două etape monumentale şi autonome care au fost *taedium*-ul romanilor şi *acedia* creştinilor.
Englezii au reluat vechiul cuvânt latin *addictio* pentru a descrie starea de dependență la care ajunge toxicomanul atunci când a fost îndepărtată starea de toxicitate a drogului. *Obsequium* se poate traduce prin dedarea la starea de dependență. Din *obsequium* a derivat acest sentiment de neconceput pentru Roma antică: păcatul Sentimentul păcatului îl definesc asfel: o legătură devastatoare de dependență. Senzația de vinovăție interioară care o hrăneşte creşte pana la vidul violent în clipa când nu mai regăseşti înlăuntrul tău vechea dependență de sclav.

CAPITOLUL XII

LIBER

Ea meditează. Stilul îi atinge buzele. Ea îşi sprijină uşor vârful stilului de mijlocul buzei. Tânăra fată este surprinsă într-un moment de concentrare, cu privirea rătăcită. Ea nu încearcă să placă: este adânc cufundată în meditație. în mâna stângă ține patru tăblițe de ceară legate între ele.
După ce şi-a sprijinit vârful stilului *(stylus)* de pernița buzei, tânăra patriciană s-a oprit ca să se gândească înainte de a începe să scrie. Ochii ei sunt absorbiți de ceea ce ea urmează să scrie. Este o față plină de visarea celuilalt
Privirea îmbrățişează invizibilul spre care călătoreşte sufletul ei. Ochii i se desprind de locul în care trăieşte şi se cufundă în altă lume unde ea vede ceea ce doreşte să vadă. Mă gândesc la scrisoarea în care Postumiamus îl înfățişează pe Sfântul Ieronim lucrând în chilia lui de anahoret: *Totus semper in lecîione. Totus in libris est. Non die non nocte requiescit...* (Mereu cufundat în cartea lui, absorbit de lectura lui, fără să obosească vreodată...) La fel cum *voluptas* angajează *taedium* şi atrage în somn, la fel lectura atrage în cealaltă lume. Scrisul înseamnă tot o transportare în sufletul celuilalt care încearcă să-l convingă. Este sălăşluirea halucinantă pe care Cato o interzicea femeilor, o retragere din lumea cunoscută, un timp petrecut aiurea decât aici, o anahoreză.
Liber era unul dintre numele zeului fascinant. Pentru antici, vinul nu înseamnă în primul rând beția care rezultă şi *nausea* melancolică de la sfârşit. Vinul *(Liber)* defineşte mai întâi ceea ce încordează sexul bărbatului (Silen, Bacchus).

Apoi, vinul negru şi gros (care era amestecat cu apă caldă) trimite la fierea neagră *(melagcholia,* vinul trist, vinul care măreşte *ethosul* fiecăruia, care dezvăluie caracterul). *Non facit ebrietas vitia sed protrahit* (Beţia nu creează viciul, ea îl scoate la iveală). Prin vin, Dionysos scoate la iveală sexul şi atrage după sine alaiul lui Fascinus, format din bărbaţi a căror tunică este suflecată de către un *olisbos* artificial, ataşat la pântecele lor în ziua ceremoniei lui Liber Pater. El scoate la iveală *furor* (nebunia, concepută ca fructul sufletului ajuns la maturitate). Zeul Liber „eliberează": întăreşte sexul; întărâtă caracterul. Apuleius, în Panegiricul său din Cartagina *(Florida,* XX), clasează în mod diferit cele patru funcţii ale lui Liber: „Cupa dintâi e pentru sete *(ad sitim);* cea de a doua pentru veselie *(ad hila-ritatem);* cea de a treia pentru voluptate *(ad voluptatem);* cea de-a patra pentru nebunie *(ad insaniam)".*
Insă Liber nu era doar numele zeului fascinantului şi al vinului. Liber era, de asemenea, numele cărţilor.
Ei citesc în tăcere. Ceea ce citeau aceşti lectori erau cuvinte latine. *Mortibus vivimus* (trăim prin morţi). Pasajul din Musa libertul, atât de criticat de cotemporanii lui, este şi mai frumos: „Toate păsările care zboară de colo-colo, toţi peştii care înoată, toate fiarele sălbatice care sar îşi află mormântul *(sepelitur)* în pântecele nostru. Gândeşte-te acum de ce murim aşa de pe neaşteptate *(moriamur subito).* Trăim prin morţi". Grecii arătau multă pudoare (eufemie) pentru a spune falus: ei l-au supranumit *Physis* (natura), *Charis* (bucuria, *Pragma* (lucru) sau *Deina* (grozav-minunatul). Artemidor spune că numele pe care femeile îl dădeau în mod curent membrului viril era *to anagkaion* (constrângătorul). Doar noi înşine, fiarele noastre moarte, dorinţele noastre, naturile noastre moarte, în adâncul sufletului sunt cuvinte latineşti. Focul mocneşte sub limbă. *Gaude mihi* (desfată-mă) devine* *„godemiche". Cunnus,* „con", *quoniam, casus,* „cas", *causa,* „chose", au murit din secolul al XVIII-lea, însă termenii care le-au înlocuit au păstrat în mod uimitor o formă latinească: penis, phallus, uterus, hymen. Mereu, limba mamă, limba protomaternă este aceea a insultei, adică limba în care obscenitatea este dorită cel mai mult. Mormântul de care vorbea Musa nu este niciodată închis. Este limba latină. Ceea ce
există înainte de limba noastră trimite la ceea ce există înainte de naşterea noastră. Substratul latin va exprima scena cea mai veche.
Ceea ce, copii fiind, citeam în closetele de lemn din curtea recreaţiilor, în frig şi cuprinşi de scârbă, ceea ce gravam pe partea interioară a cabinelor de la piscine, ceea ce murmuram cu frică prin tufişuri, roşind în penumbră, întinzând mâinile, tremurând, generează materia unei limbi anterioare, în care se regăseşte toată jena, toată curiozitatea, tot pedantismul acestei vârste de violenţă şi de spaimă. De ce societăţile noastre consemnează în scris, în cărţile de ştiinţă sau chiar în cărţile erotice, sub forma lor latină cuvintele nonechivoce şi caustice, care se învaţă la pubertate cu lăcomie, cu inima bătând, şoptindu-le în cameră, pe întuneric? Pentru că ar fi o impietate să faci decente aceste cuvinte născute să fie

ruşinoase şi a căror lipsă de ruşine strămută în altă lume, unde nu există limbaj. Nu este cu putință să fie debarasate de forma lor crudă, piperată şi decalată fără să fie trădate. Cuvintele obscene sunt cuvinte de dragoste, pentru că ele se opun detumescenței limbajului. Ruşinea şi abjecția sunt nimburile lor. Grosolan, greoi, plin de ruşine -precum sexul masculin nu este drăgăstos decât diform, atârnând greu, plin de viață şi de ruşine - aşa trebuie să fie singurul cuvânt capabil să atingă centrul unei pasiuni. Tot ce vine din categoria celor ce se pot spune, din categoria *status-ulm,* va trăda ceea ce îți stă pe limbă să rosteşti, va fi periferic dorinței, va insulta ceea ce celălalt are generozitatea să dezvăluie de la sine. Caracterul *horridus* este cel care defineşte versurile fescenine. în anul 475, când imperiul devenise creştin, Sidonius Apollinaris, ginerele împăratului Avitus, episcop de Clermont, opune încă stilului fluid, moale, curgător, diafan proza *torosa et quasi mascula* a frumuseții (nervoasă şi, ca să spunem aşa, masculină). Violența cuvintelor Fulviei adresate lui August: *Aut fuîue aut pugnemus* (ori facem amor, ori - război) nu şi-a pierdut tăria Alegerea este mereu aceeaşi şi cea mai simplă dintre toate: Venus ori Marte. Laclos a inversat scena, punând întrebarea Fulviei în gura lui Valmont, şi răspunsul lui August în cea a doamnei de Merteuil. Şi doamna de Merteuil răspunde: „Prea bine, război!"

Septumius este autorul unei fraze enigmatice şi teribile: *Amat qui scribet, paedicatur qui leget* (Cel care scrie sodomizează, cel care citeşte este sodomizat). *Auctor* rămâne un *paedicator.* Este vechiul status al omului liber roman. însă *lector* este *servus.* Lectura se regăseşte în pasivitate. Cititorul devine sclavul unei alte *domus.* A scrie doreşte. A citi se bucură.

Orice bărbat, orice femeie sunt pasivi când soseşte clipa juisării. Iubita ridică brațele în pasivitatea originară. Există o spaimă care rătăceşte în pasivitate. Juisarea feminină este o spaimă care se bucură de pătrundere. Plăcerea este întotdeauna un intrus. Voluptatea surprinde întotdeauna corpul care doreşte. Surpriza ei este însăşi surpriza Juisarea nu deosebeşte niciodată spaima de leşin. Platon făcea din spaimă cel dintâi dar al frumuseții. Este familiarizarea cu ceva necunoscut Această experiență este comparabilă cu cea a bărbatului descoperind corpul femeii. Cu diferența că a dori nu înseamnă a lăsa să strălucească necunoscutul, a imobiliza spaima în clipa privirii şi a dezvăluirii.

Pentru că Acteon nu s-a înspăimântat în fața divinității goale când s-a transformat în animal. S-a transformat în animal vrea să zică: partea inferioară a corpului său a dorit-o pe zeiță. însă aşa ceva s-a întâmplat fiindcă frumoasa era o vânătoriță care şi-a ridicat voalul pentru ca el să se transforme în animal. Pentru că definiția vânătoriței este: cea care caută o pradă. La Brauron, în Atica, fetițele din Atena, între cinci şi zece ani, în speranța de a se mărita, trebuiau să se despartă de familii şi „să se facă ursoaice" în timpi ui Artemisei. Micile călugărițe imitau ursoaica şi se „domesticeau" în sanctuarul lor.

De la femeie la bărbat, precum de la matroană la părinte nu întâlnim decât schimburi de spaimă.

Lectio este un *obsequium.* Viața se intensifică, se dublează în timpul inactivității sexuale, adică în perioada refractară, când satisfacerea dorinței o constrânge, plăcerea pe care o are de la ea însăşi revigorând-o în povestiri sau reprezentând-o în picturi. Povestirea, mai mult decât sexul, spune fără întrerupere: „încă!" Fiindcă plăcerea ei proprie este dorința şi nu *voluptas.* Dorința ei constituie originea ei. Dorința ei este cea mai veche scenă intumescentă (fără tumescență ea nu se poate arăta fecundă), scenă ce inventează intriga narativă însăşi cu mult înaintea limbajului, care creează îmbinarea succesivă a secvențelor. Intriga este cea care oferă timpul, cea care îngăduie să se instaureze momentul între înainte şi după, repetând sub formă de scene visate scena invizibilă care obsedează. Momentul „recapitulativ al intrigii este întotdeauna, fără excepție, subiectul picturii romane. Fresca este *spatium-ul* acestui moment comprimat
Când în secolul al IV-lea după Iisus Hristos, Sfântul Augustin îşi descrie extazele în *Confesiuni,* acestea sunt tot fresce romane, scene recapitulative cu puține elemente de atribuire: un arbore, o bancă, o carte. Augusîin a coborât în grădină cu Alypius. îl părăseşte pe Alypius. îşi pune cartea *(codex)* pe bancă. Apoi se întinde sub un smochin *(fici).* Aude o voce de copil care fredonează de partea cealaltă a zidului grădinii: *Toile, lege. Toile, lege* (Ia, citeşte. Ia, citeşte). Şi el începe să plângă, privind cu coada ochiului cartea de pe bancă.
Pliniu cel Bătrân - sau Pliniu din Verona - era el însuşi un pasionat cititor. Trezindu-se de cu" noapte, citea chiar şi când mânca, citea plimbându-se, citea la baie, citea chiar în cvadriremă, apropiindu-se de cenuşa Vezuviului.
Pliniu cel Tânăr - sau Pliniu din Como - a moştenit pasiunea unchiului său. Pliniu 1-a protejat pe Suetoniu. L-a ajutat pe Marțial. A fost prieten cu Tacit. Gaston Boissier scria despre perioada de la sfârşitul imperiului: „Nu cred că a mai existat vreo epocă în care literatura să fie atât de îndrăgită". Caius Sollius Apollinaris Sidonius, când au năvălit vandalii, după devastarea Romei de către Genseric, a scris: *„Ego turbam quamlibet magnam litterarie artis expertem maximam solitudinem appello* (Numesc singurătate absolută o gloată, oricât de mare ar fi ea, de oameni străini de studiul literaturii).
L-am prezentat pe Pliniu în alcovul încălzit şi izolat fonic, pe care şi-1 construise în vila sa din Toscana aidoma lui Marcel Proust în camera sa cu pereți căptuşiți cu plută de la Paris. Iată cum lucra el. Programul lui de lucru era atât de încărcat cu lecturi, încât s-a îmbolnăvit de ochi (poate că această oftalmie se datora şi ploii de cenuşă şi emanațiilor de sulf de la erupția Vezuviului). Pliniu îi mărturiseşte lui Cornutus ce măsuri trebuie să ia pentru a-şi proteja ochii: „Am venit într-un vehicul perfect închis, ca să zic aşa, aproape ca o cameră *(quasi cubiculo).* La stil şi chiar la lecturi am renunțat Nu mai lucrez decât cu urechile *(Solis auribus studio).* în apartamentele mele, cu ajutorul unor draperii groase, lumina este diminuată. Fie că sclavii îmi citesc, fie că eu dictez".
Lui Fuscus îi precizează. „Ferestrele mele rămân închise *(Clausae fenestrae manent).* Debarasându-mă, nu ți-ar veni să crezi în ce măsură, prin întuneric şi linişte, de tot ce ar distrage, liber *(liber)* şi lăsat în voia mea *(mihi relicîus),* nu

îmi pun sufletul în serviciul ochilor, ci ochii în serviciul spiritului *(sed animum oculis sequor).* Compun în minte. Compun ca şi când aş scrie. îmi aleg cuvintele, le corectez, prescurtez, lungesc, cât mă ajută memoria. Pe urmă chem un secretar *(notarium);* îi spun să-mi deschidă fereastra; dictez ce am pregătit; secretarul pleacă; este rechemat; este trimis înapoi. După patru sau cinci ore, în funcție de vreme, mă duc pe terasă ori sub colonada boltită, continuu să meditez şi să dictez. Urc în vehicul. Aici - acelaşi mod de lucru ca la plimbare sau în pat Urmează puțin somn. Pe urmă mă plimb. După aceea citesc cu voce tare un discurs grecesc sau latin, pentru laringe şi pentru piept. Mai fac o plimbare; merg la masaj; îmi fac exercițiile; fac o baie. în timpul mesei, dacă nu o am lângă mine decât pe soția mea şi câțiva convivi, un sclav citeşte dintr-o carte în vreme ce noi mâncăm. După cină - seară de comedie sau un cântăreț din liră. Apoi mă plimb cu sclavii mei instruiți. Grație unor conversații variate şi pline de învățăminte, oricât de lungi ar fi zilele, ele se încheie repede. Dacă mi se întâmplă să merg la vânătoare, nu plec niciodată fără tăblițele mele de cimişir".
O scrisoare a lui Pliniu către Tacit evocă acest amestec atât de specific roman între „prădarea" cărților şi prădarea animalelor sălbatice: „O să râzi, Tacit Am prins trei mistreți superbi *(tres apros pulcherrimos).* S-a întâmplat într-o pădure din bătrâna Etrurie. Eram aşezat în spatele plaselor. Aveam lângă mine țepuşa *(venabulum)* şi sulița *(lancea):* erau stilul *(stilus)* şi tăblițele mele *(pugillares).* Meditam intens şi îmi notam. îmi ziceam: Poate că o să mă întorc cu mâinile goale, dar cu ceara plină. Nu trebuie să disprețuieşti felul meu de a lucra Spiritul este menținut treaz de veşnicul du-te-vino al trupului. Pădurile *(silvae),* singurătatea lor *(solitudo),* totul până la liniştea profundă *(illud silentiumm)* proprii vânătorii incită mai bine decât orice gândirea".
Cu scopul de a scrie afară, călare sau în timpul vânătorii, Pliniu a născocit chiar nişte tăblițe speciale, cu manşon, pentru iarnă.
în epoca lui Pliniu, statutele erau în pericol. Aristocrații, deveniți câini de pază ai administrației imperiale, s-au pervertit la moravurile liberților şi servilor, au adoptat noii zei ai acestora, au adăugat lângă vechii demoni ai grecilor, lângă vechile genii ale Părinților noii *angelos.* în anul 470, noul prefect al Romei, Sollius Sidonius Apollinaris, i-a scris lui Johannes: „Fiindcă acum nu mai există ierarhiile demnităților care permiteau deosebirea claselor sociale, de la cea mai umilă până la cea mai înaltă, unicul indiciu de noblețe de aici înaine va fi ştiința de carte" *(Epistulae,* VIII, 2).
în anul 65, sub împăratul Nero, în oraşul Antiohia, medicul Luca a transcris o povestire, care se petrece la Ierusalim, ce i-a fost istorisită de Cleopa: în ziua dintâi a săptămânii, în faptul zilei. Măria Magdalena, Ioana şi Măria, mama lui Iacov, mergând la mormântul lui Iisus cu miresme, au găsit piatra răsturnată, giulgiul desfăşurat în fundul mormântului, şi nici un trup de mort
Atunci, femeile au observat doi bărbați îmbrăcați în veşminte strălucitoare, care stăteau în picioare la marginea mormântului.
Cei doi îngeri *(angelos)* le-au spus femeilor:

— *Quid quaeritis viventem cum mortuis?* (De ce căutați printre cei morți pe Cel ce este viu?)
în aceeaşi zi, doi ucenici (unul dintre ei fiind Cleopa, despre care povesteşte Luca), care plecaseră din Ierusalim pentru a merge la şaizeci de stadii depărtare, într-un sat numit Emaus, pe când mergeau, vorbind de cele întâmplate, au zărit un om grăbind pasul să se apropie de ei şi să participe la conversația lor. Cleopa i-a povestit despre profetul nazarinean răstignit cu trei zile în urmă de către legionarii romani. Cu toate că fusese înmormântat, mormântul a fost găsit gol chiar în dimineața aceea de către Măria Magdalena
Când au ajuns la Emaus era înspre amurg, şi necunoscutul s-a făcut că vrea să meargă mai departe *(et ipse se finxit longius ire).*
însă cei doi discipoli au stăruit ca necunoscutul să rămână cu ei şi i-au propus să cineze împreună la un han. Cleopa a zis:
— *Mane nobiscum quoniam advesperescit et inclinata est jam dies* (Rămâi cu noi, căci este spre seară, şi ziua aproape a trecut).
Necunoscutul a primit
Au intrat într-un han. Toți trei s-au întins pe paturi, sprijinin-du-se în coate.
S-au spălat pe mâini.
Necunoscutul a luat pâinea care se afla pe masă. A rupt-o şi le-a dat câte o bucată.
Et aperti sunt oculi eorum, et cognoverunt eum; et ipse evanuit ex oculis eorum (Şi s-au deschis ochii lor şi L-au cunoscut; şi El a dispărut dinaintea lor).
Relatarea în greacă a lui Luca este mai precisa; s-a făcut „nevăzut" *(aphantos)* dinaintea lor.
A iubi, a dormi, a citi înseamnă a vedea nevăzutul *(aphantos).* A citi înseamnă a urmări din ochi o prezență invizibilă. Cel de care vorbiți se află lângă voi. El vă este mult mai apropiat, cum rudele voastre nici nu visează. El stă „dinaintea noastră invizibil". Cea pe care n-o poți îmbrățişa (dar în a cărei îmbrățişare îți afli obârşia, femeia) urmează corpul mai aproape ca umbra şi se spune că fantoma ei bântuie creierul şi cutreieră lumea sublunară şi pasionată înainte de a desemna aleasa Cel a cărui poveste o citeşti este mai aproape de tine decât îți eşti tu însuți. El este mai aproape de cel care citeşte decât mâna ținând cartea; chiar şi privirea lui a uitat-o, citind, El este în vedere precum pupila în ochi. Latinescul *pupilla* înseamnă şi păpuşică. Păpuşică deoarece în fundul pupilei este desenată figura minusculă a mamei cu care se joacă toate fetițele din toate timpurile. Cel care iubeşte cu pasiune se apleacă deasupra ochilor iubitei. Cel ce se apleacă deasupra ochilor iubitei descoperă în ei o față mai mult sau mai puțin personală şi mai mult sau mai puțin dispărută care produce teamă.
Platon scrie *(Alcibiade,* 133 a): „înfățişarea celui ce priveşte ochiul răsare în privirea opusă precum într-o oglindă, pe care o numim „pupilă" *(kore),* ca fiind modelul în mic al privitorului. .. .în alt ochi, aşadar, privindu-se, şi ațintindu-se în ce are acesta mai bun şi îl ajută să vadă - iată cum se poate vedea ochiul pe sine însuşi".

Modernii numesc „paznic narcisic" dublul care îl linişteşte pe copilul ce se priveşte pentru prima oară într-o oglindă. Este *genius-u* roman, *angelos-\x* grec, care încuviinţează imaginea personală. Este „îngerul păzitor" al oglinzii şi „geniul cel bun" al corpului. Moderaii au preluat chiar de la grecii antici cuvântul *phantasma* pentru a-i desemna pe Genius sau pe Iunona, proteguitori ai bărbaţilor şi femeilor care îşi ating organele genitale când sunt singuri în timpul siestei sau în zori. Ei îşi născocesc un dublu al lor într-un vis, care nu este voluntar, dar nu este câtuşi de puţin nici involuntar. Acest vis contribuie la voluptate, pe care ei speră s-o trăiască la capătul visului lor.
Ingerul care ocroteşte femeile şi bărbaţii în bucuria lor izolata şi o face să înflorească este un înger fără nume. O operă a lui Crebillon, datând din anul 1730, este consacrată în întregime fantasmei masturbatoare: aşa cum Socrate a hotărât în anul 399 î. H. să numească vocea interioară *daimon,* Crebillon a hotărât, în 1730, să numească „silf acest demon al mâinii solitare. *Silful* se numără printre cărţile cele mai derutante care au fost scrise despre om.

CAPITOLUL XIII

NARCIS

Nu ştiu de unde au scos modernii că Narcis se iubea pe sine şi pentru asta a fost pedepsit Ei n-au găsit această legendă la greci. Şi nici nu au împrumutat-o de la romani. Această interpretare presupune o conştiinţă de sine, o ostilitate faţă de casa *(domus)* personală a corpului, precum şi adâncirea anahorezei interioare pe care a adus-o creştinismul. Mitul est<?simplu: Un vânător este „meduzat" de o privire (neştiind că este a sa), pe care o remarcă la suprafaţa unui pârâu în pădure. El cade în această imagine, care îl fascinează, ucis de o privire frontală. De ce Narcis în frescele romane nu este niciodată aplecat deasupra imaginii sale?
Este vorba de *augmentum.* Este momentul care precede moartea Dacă se apleacă, din clipa când propria sa privire îl fascinează, el va fi înghiţit.
Unde cade Narcis, cufundându-se în privirea îndreptată către el? Cade în scena însăşi: el este născut din violul săvârşit de către un fluviu asupra unui râu. Anticii sunt exacţi: nu dragostea pentru copia sa îl omoară, ci privirea
Există trei versiuni ale legendei lui Narcis. în Beoţia circula următorul *muthos:* Narkissos locuia în Tespia Era un tânăr căruia îi plăcea să vâneze pe muntele Helicon. El era iubit la nebunie de un alt vânător tânăr, care se numea Ameinias. Narkissos nu-1 putea suferi, îl respingea întruna, până când, într-o zi, i-a trimis

în dar o sabie. Ameinias a primit arma, a apucat-o de mâner, a ieşit din casă şi nu s-a oprit decât la poarta lui Narkissos, unde s-a omorât, invocând, prin sângele care curgea pe pietrele de la poartă, răzbunarea zeilor. La câteva zile de la sinuciderea lui Ameinias, Narkissos, fiind la vânătoare în Helicon, a poftit să bea apă dintr-un izvor. Privirea lui s-a oprit asupra imaginii privirii pe care o vedea şi, atunci, s-a sinucis.
Pausanias ne relatează următoarele: Narkissos îşi iubea sora geamănă care murise în adolescenţă. El a resimţit o durere atât de mare, încât n-a mai fost în stare să iubească alte femei. într-o zi, când s-a văzut în apa unui izvor, el a văzut-o pe sora lui, şi trăsăturile acelui chip i-au alinat durerea Nu era izvor sau râu în calea lui să nu dorească să se aplece pe maiul lor ca să regăsească imaginea care îi alina întristarea
Această versiune mai raţională a lui Pausanias are avantajul claritătii: eroul nu se gândeşte nici o clipă să se admire pe el însuşi în oglinda pe care i-o prezintă apa.
Ovidiu scrie următoarea poveste: Narcissus era fiul fluviului Cefis şi al râului Liriope. în realitate, zeul Cefis o violase pe nimfă. Când copilul s-a născut, nimfa Liriope a plecat îndată în Aonia să-1 întrebe pe ghicitorul Tiresias ce destin îi rezervă viaţa fiului săa Tiresias era orb; amândoi ochii lui fuseseră osândiţi la „noapte veşnică" *(aeterna nocte),* deoarece cunoscuse plăcerea simultan sub formă de femeie şi sub aceea de bărbat. Orbul Tiresias îi răspunde lui Liriope: 5/ *se non noverit* (Dacă nu se cunoaşte).
La vârsta de şaisprezece ani, Narcissus se face atât de frumos, încât nu doar fetele, nu doar băieţii, ci şi nimfele îl doreau, în special o nimfă pe nume Eho. El îi respingea pe toţi. în locul fetelor, băieţilor, nimfelor, el prefera cerbii pe care îi vâna în pădure.
Eho era deznădăjduită în dragostea ei. Ajunsese să repete toate cuvintele ce le rostea cel de care era îndrăgostită. Cuprins de stupoare *(stupet),* Narcissus arunca priviri în toate părţile, auzindu-i vocea
— *Coeamus!* (Să ne împreunăm!) i-a strigat el într-o zi vocii misterioase, al cărui corp nu-1 cunoştea şi care îl urmărea Vocea misterioasă i-a răspuns:
— *Coeamus!* (Să ne împreunăm!)
Cucerită de farmecul a ceea ce rostise, nimfa Eho a ieşit pe neaşteptate din pădure şi cu mare zor 1-a înlănţuit pe Narcissus cu braţele sale. El însă a alungat-o numaidecât. Disprețuită, Eho se retrage în pădure. Copleşită de ruşine *(pudibunda),* ea a început să slăbească. Curând, din sărmana îndrăgostită n-a mai rămas decât vocea şi oasele. Oasele s-au prefăcut în stânci. N-a mai rămas din ea decât vocea tânguitoare. *Sonus est, qui vivit in illa* (Un sunet, iată ce a mai supravieţuit din ea).
Fetele, nimfele şi băieţii disprețuiţi se adresează cerului, cerând răzbunare.
într-o zi deosebit de călduroasă Narcissus merge la vânătoare. Obosit, însetat de arşiţa zilei, se culcă în iarbă, cu ţepuşa în mână, savurând răcoarea unui pârâiaş din apropiere. Vrând să-şi potolească setea, se apleacă deasupra apei. în timp ce bea, văzându-şi imaginea se îndrăgosteşte de o iluzie fără corp *(spem sine*

corpore amat). El ia drept corp ceea ce nu este decât apă *{corpus putat esse quod unda est).* Rămâne stupefiat, cu fața neclintită *(immotus),* asemănătoare cu o statuie cioplită în marmură din insula Păros *(ut e Pario formatum marmore signum).* îşi contemplă ochii care i se par două stele. Pletele lui sunt la fel de frumoase ca şi ale lui Bacchus *(dignos Baccho).*
Quid videat, nescit; sed quod videt uritur Mo (Ceea ce vede, nu cunoaşte; dar ceea ce vede îl mistuie). *Atque oculos idem qui decipit incitat error* (Aceeaşi eroare care îi amăgeşte ochii îi şi excită).
Per oculos perit ipse suos (El a pierit prin propriii săi ochi).
Ovidiu duce şi mai departe mitul: Sosit în Infern, pe malul Styxului, Narcissus se mai apleacă şi contemplă apa neagră care traversează infernul *(in Stygia spectabat aqua).*
Ovidiu este atât de sigur de fascinația ucigaşă care are loc de la privire la privire, încât el însuşi, povestitorul, îl apostrofează şi îl dojeneşte pe eroul său: „Copil credul, de ce eşti îndărătnic şi-n brațe vrei să prinzi imaginea fugară *(simulacra fugacia)!* Ce cauți tu pe lume nu există. Obiectul ce-l iubeşte, dacă te-ntorci, s-a dus, pierdut e. Năluca *(umbra)* ce zăreşti nu e decât reflexul *(repercussio)* propriei imagini *(imago)".* însă Narcis nu vrea să audă nimic din ce îi spune autorul său şi rămâne înmărmurit de cei doi ochi ce-i are dinaintea lui.
Ovidiu notează că Narcis vede în reflectarea lui o statuie a lui Bacchus. Reflectarea nu indică asemănarea Oda lui Horațiu, adresată tânărului său amant, pe care Ronsard a preluat-o pentru Casandra, o dovedeşte: „Când pletele ce-ți zboară pe umeri s-or tăia şi fața ta, ce-i astăzi mai rumenă, mai vie decât o roză roşă, țepoasă o să fie, schimbată, Ligurine, ah! zice-vei mereu privindu-ți în oglindă străinul chip al tău *(inspeculo videris alterum):* «Vai, oare de ce, tânăr, n-avui această minte ori de ce n-am obrajii întregi, ca înainte?»" *(Ode,* IV, 10). înfățişarea oamenilor este la fel de nestatornică precum apa care curge, şi identitatea lor - la fel de puțin personală ca şi curgerea şi agitația ei. Pentru antici, pe Narcis nu-l ucide dragostea pentru chipul său din apă, ci privirea acelei *fascinatio.*
Este privirea pe care o evită pictura romană.
Cum îl reprezintă pictorii romani pe Narcis? Exact înaintea momentului morții, precum Medeea contemplându-şi copiii pe cale să înceapă jocul cu arşice. în fresce, Narcis încă nu este fascinat de reflectarea care se află la picioarele lui. E cald. Suntem într-o poienița din pădure. Tânărul vânător ține încă țepuşa în mână. încă nu a văzut apa care curge la picioarele lui. încă nu s-a aplecat deasupra ei, încă nu şi-a văzut reflexul *(repercussio),* pe care noi înşine de-abia îl vedem şi care în mod deliberat este pictat în grabă.
Trebuie evitată privirea directă. însă Narcis nu a premeditat vicleşugurile lui Perseu pentru a evita privirea Meduzei. El nu ştie de privirea directă, față în față, ucigătoare. El nu ştie că există un *apotropaion* pentru a evita privirea pizmaşă: fascinusul. Apa pârâu-lui din pădure este ca şi oglinda de la templul din Lycosoura, unde, în bronzul tulbure, credinciosul nu-şi vedea chipul, ci

contempla un zeu sau un mort din lumea subpământeană, a infernului
Să ne amintim avertismentul pe care Eros i 1-a adresat lui Psyche referitor la corpul lui: *Non videbis si videris* (Dacă îl vezi, n-o să-1 mai vezi).
Este interzis să priveşti în faţă (Perseu, Acteon, Psyche). Este interzis să priveşti înapoi. Este ceea ce Ovidiu naratorul îi spune lui Narcis, întrerupându-şi povestirea, şi, curios, îi spune în termeni care s-ar potrivi mai degrabă pentru Orfeu decât pentru Narcis: *Quod amas avertere perdes* (Dacă te întorci, vei pierde obiectul pe care îl iubeşti). De ce Narcis s-ar gândi să se întoarcă? Privirea laterală, piezişă, a femeilor romane ori se smulge unei priviri directe, ori începe o întoarcere pe care nu o sfârşeşte.
Psyche nu dezgoleşte corpul lui Eros: în întunericul iatacului, apropiind lampa cu ulei de faţa lui, ea îl arde la umăr. El dispare, preschimbându-se în pasăre. Contele de Lusignan, uitându-se cu ochiul lui unic şi indiscret prin gaura peretelui de plumb, o vede pe Melusina goală în cadă; ea dispare prefăcându-se în peşte.
Oedip îşi scoate ochii. Tiresias, deoarece cunoscuse plăcerile ambelor sexe, este orbit. Gorgona este victima reflectării ei în oglinda pe care i-o întinde Perseu, oglindă comparabilă cu apa maternă pe care nimfa Liriope i-o întinde lui Narcis. Erosul orficilor posedă, cu cele doua sexe, de bărbat şi de femeie, două perechi de ochi. Dionysos copil, între sfârlează, titirez şi arşice, cade în oglinda sa (lumea), unde este sfârtecat de către titani. Oglinda lui Dionysos este oglinda lui Narcis - care este, de asemenea, oglinda lui August. Cum romanii au preluat aproape totul de la greci sub forma sa teatrală, August, în ultima zi a vieţii, „a cerut o oglindă" *(petito speculo).* Suetoniu relatează clipa morţii împăratului *{Viețile celor doisprezece cezari,* XCIX): „După ce ceru o oglindă, dete instrucțiuni să i se pieptene părul şi să i se aranjeze obrajii căzuți. Privi pe prieteni şi-i întrebă dacă găsesc că el a jucat bine comedia vieţii, adăugând în greceşte această încheiere: «Dacă totul a mers bine, aplaudați piesa şi bateți din palme!» Apoi, după ce lăsă pe toți să plece... deodată căzu în brațele Li viei, dându-şi duhul... Un singur moment de delir a avut înainte de a-şi da sufletul, când, speriindu-se deodată, s-a plâns că este răpit de patruzeci de tineri".
Acteon nu ştia că o să surprindă goliciunea Dianei. Câinii au devorat privirea frontală. Privirea este cuprinsă de pasiune pentru ceea ce nu cunoaşte. Dorința de a vedea este necunoscutul. August 1-a primit pe Ovidiu, 1-a pedepsit cu surghiunul după legea pe care o promulgase „în câteva cuvinte severe şi triste", pentru că văzuse ceea ce nu trebuia să vadă şi noi nu vom şti niciodată. Iată versurile 103 din cartea a Ii-a a *Tristelor.* „De ce n-am prins de veste mai înainte? Ochii de ce mi-alunecară? De vină ei au fost!" Ovidiu propune el însuşi comparația cu Acteon *(inscius Actaeon).* „Plăteşti greşeala chiar cea fără de voie, când îi jigneşti pe zei. De când o rătăcire vai! mintea mi-a luat-o, căsuța mea onestă s-a năruit şi ea." August 1-a exilat pe Ovidiu la capătul lumii: sub „axa glacială" a fecioarei Parrhasia. „Aşa departe pe nime n-ai gonit Nimic de-aici încolo! Doar frigul şi duşmanul! Şi marea cu talazul de ger înmărmurit" Sunt

cele dintâi pagini ale conştiinţei de sine. „Eu sunt cel ce în van vrea să devină piatră. De mine doar vorbesc în ale mele opuri. Mă străduiesc să nu mor în tăcere. A scrie cărţi e o boală vecină cu sminteala" Există o relaţie de schimb, ce nu poate fi întreruptă, între obiectul pierdut, obiectul fără preţ, *monstrum,* himeră, miracol, artă. „Pe mine poezia şi-o oarbă rătăcire pierdutu-m-a *(Perdiderint cum me duo crimina: carmen et error):* Pe-a doua n-o pot destăinui *(silenda culpa)*!"
Iulius Bassus spunea: „Acţionăm cu mai multă siguranţă când nu vedem ce facem. Şi atrocitatea actului *(atrocitas facinoris)* se străduieşte în zadar să nu fie mai puţin mare, spaima *{formido)* este mai puţin mare" (Seneca-Tatăl, *Controverse,* VII, 5).
Corpurile nu au distanţă faţă de ceea ce sunt. Corpurile nu posedă cu adevărat organele lor. Noi ne cufundăm în corp, în plăcere, dar nu-1 posedăm niciodată. Tot aşa cum atunci când citim cu pasiune, noi nu ţinem cartea în mână şi încetăm să fim o prezenţă, încetăm să fim un corp care se percepe pe sine însuşi. Corpul personal nu există în *conscientia* decât ca un corp care suferă sau ca o înfăţişare în ochii celorlalţi. Drama îndrăgostiţilor este că nu se dăruiesc suficient, până la capătul corpului lor, în dragoste. Dragostea este puritană. Ei nu evocă niciodată îmbrăţişarea care i-a unit pentru că nu au trăit-o niciodată îndeajuns. A trăi îmbrăţişarea cu tot corpul este lucrul cel mai dificil în dragoste. Nu suntem niciodată îndeajuns de atenţi la corpul nostru. Nu suntem niciodată destul de *immediatus.* Plăcerea nu oferă prilejul, ea preferă uitarea, graba de a fi satisfăcută.
Narcissus istoriseşte imposibila autoscopie, imposibila *gnothi seauton,* imposibila privire îndărăt, spre trecut Orfeu, pe coardele lirei sale, încerca să mai aline rana ce o simţea la amintirea femeii pe care o iubise şi pe care a pierdut-o. „Pe ţărmul pustiu te cânta, fiind singur, numai pe tine în zori şi-n amurgul căzut, tot pe tine! El, pătrunzând în Tenar, în gâtlejul, ce-i poarta afundă pentru regatul lui Pluton, şi-n codrul cu-al spaimei întuneric, merse să-i afle pe mani, e temutul lor rege, să afle inimi ce nu se-mblânzesc de-o umilă a omului rugă. Dar, de cântarea-i mişcare, din hăuri de iad depărtate umbre uşoare veneau, şi năluci de lipsiţi de lumină; câte tot mii şi iar mii de păsări s-ascund printre frunze, când înserarea ori ploaia furtunii le-alungă din munte: mame, bărbaţi şi acum despărţita de viaţă nălucă a preaputernici eroi, şi copii şi-ncă fragede fete, tineri pe ruguri întinşi sub privirea părinţilor bieţii, mâlul cel negru şi-urâtul Cocit cu mulţimea-i de trestii, jur împrejur, şi grozavul de smârc cu zăbavnică undă, i-ncătuşează, iar Stixul cu nouă ocoluri i-nchide. Chiar şi-ale Morţii lăcaşuri şi Tartarul până-n adâncuri, şi Eumenidele-având şerpi verzui înnodaţi printre plete au amuţit; întreitu-i gâtlej larg căscat înfrânata-a Cerberul şi, fără vânt, stătu a lui Ixion roată. înapoindu-se-acuma, scăpase-n-tâmplarilor toate şi se-nălţa spre lumină, cu dânsul şi Euridice pasul urmându-i (aşa hotărând Proserpina ca lege), când pe iubitul uimit îl cuprinse deodat' nebunia, neîndoios de iertat, dacă manii ar şti şi să ierte! Stete pe loc şi, aproape-n lumină, uitându-

şi de lege, de-a lui dorință înfrânt, a privit-o pe Euridice: truda pierdută-i atunci, învoiala tiranului crâncen ruptă, şi vuiet de trei ori pătrun-se-ale-Avernului mlaştini. «Cine pe mine», strigă, «mă pierdu, şi pe tine, vai, Orfeu? Ce nebunie-ai făcut? Din nou îndărăt ne-ndurata soartă mă cheamă şi somnul mi-nchide pleoapele grele. Dusă-s în vălu-i de noaptea adâncă şi-ndrept către tine slabele-mi braţe şi-a ta nu mai sunt, nu mai sunt, vai!... Cu bine!» Zise şi-ndată din ochi, ca un fum ce se pierde în aer limpede, îi dispăru depărtându-se; însăşi pe Orfeu, umbre-n zădar apucând şi voind în alte să-i spună, nu-1 mai văzu. Nici îi dete atuncea luntraşul lui Pluton voie să treacă mai mult trista mlaştină de dinainte-i. Ce să mai facă? Şi unde s-apuce, când soaţa-i răpită iarăşi? Ce plâns să înmoaie pe mani, şi pe zei, ce cuvinte? Ea, acum rece, plutind se ducea într-a Stixujui barcă. Se povesteşte că el şapte luni împlinite de-a rândul, sub prăvălatica stâncă, la apa Strimonului, singur a tot jelit şi pe-acestea le-a spus înghețatelor peşteri, tigri-mblânzind şi mişcând şi stejarii din juru-i cu cântec. Astfel în umbră de plop, Filomela-n adâncă tristeţe plânge pierduţii ei pui, când plugarul cel aspru, pândindu-i, din cuibuşor, golaşei, îi scoate şi-i ia: însă biata noaptea-i boceşte şi stând pe-o creangă, mereu înnoieşte cântu-i în lacrimi şi umple tot locul de-amarele-i plângeri. Nici o iubire ori gând de-nsoţire mişcat-a pe Orfeu. Singur prin gheţuri din Nord rătăcea, pe Tanais în neaua şi pe Rifeu cu câmpii de-a pururi cuprinse de brumă, singur jelind pe răpită lui Euridice şi darul van al lui Dis; prin credința-i, simţindu-se disprețuite, ciconiene femei risipiră pe câmp sfâşiatu-i trup într-a zeilor jertfă şi-orgia de noaptea lui Bacus. Dar şi atuncea când Hebrul Eagrian, ducând capul smuls de pe gâtul de marmură, colo-n genune şi forfot îl răsturna, însuşi glasul şi limba cea rece, de suflet sterpe, pe ea o chemau, pe biata de Euridice; »Euridice«, atât răspundeau ale fluviului coaste»" (Vergiliu, *Geor-gice,* IV, 465).

De la autoscopie la *omophagie* nu e decât un singur pas. Ura față de sine a progresat în vremea războaielor civile, un legionar a tăiat capul unui concetățean. Capul, cum căzuse pe pavimentul străzii, a avut timp să mai spună către asasinul său: *Ergo quisquam me magis odit quam egol* (Prin urmare, cineva mă urăşte mai mult decât eu însumi?) Este cel dintâi creştin din istorie, cu şaizeci de ani înainte de apariția lui Hristos.

Răspunsul lui Tiresias pentru Liriope este clar: „Trăim, dacă nu ne cunoaştem". Narcişii mor. *Ego* este o maşină de murit. Aşa cum fascinusul *(fascinus* în latină înseamnă actul însuşi, crima) supune la fascinație erotică, privirea pe care Narcis o întoarce către sine *(sui)* reprezintă fascinația sin-ucigaşă *(fascinus-ul* devine *facinus).* In Narcişii romani, imaginea reverberată constituie un detaliu plasat în josul frescei, uneori expediat chiar la margine. în Narcişii renascentişti, reflectarea solicită toată grija pictorului şi ocupă centrul pânzei. în opere, simulacrele sunt întotdeauna mai fascinante decât modelele din care se inspiră, fiindcă operele sunt mai puțin suspecte de viață şi de metamorfoză. înțepenirea rigidă a frumuseții s-a apropiat de ele: moartea le-a câştigat Există o parte mai nobilă decât himerele spiritului care constituie sursa lor - mai ignobilă după

părerea lor - şi care integrează un animal care nu se deosebeşte de noi şi care este mai puțin supus privirii ce-1 smulge din el însuşi şi îl desprinde de corp. Cei care iubesc pictura sunt suspecți. Viața nu se priveşte. Ceea ce animă animalitatea animalului, ceea ce animă animalitatea sufletului nu este distanțat față de sine. *Ego* vrea oglindirea, separarea între interior şi exterior, moartea a ceea ce face un du-te-vino necontenit de la unul la celălalt. De aceea trebuie să iubim neştiința ca pe viața însăşi, care se continuă prin neştiință. Orice om care crede că ştie este separat de capul său şi de hazardul originar. Oricărui om care crede că ştie i se taie capul. Capul lui, tăiat, rămâne în apa oglinzii. Ceea ce îl sorteşte fascinației (tulburării erotice), îl protejează, de asemenea, de nebunie. Patricienele romane au părăsit fascinația. Ele au început să se desprindă neîncetat de ceea ce este viu, să facă distincție între dorință şi spaimă, să scindeze *erosul* de *pothos,* să separe coitul şi dragostea (delirul tiranic şi puritan, propriu sentimentelor, aparține politicii şi nu depinde în nici un caz de eros. Orice sentiment, spre deosebire de dorință, instaurează o putere asupra celuilalt, mizează pe el, adică realizează o legătură *feodalis* şi îl implică în economia socială, unde se confundă proprietatea uterului şi capitalul genealogic şi patronimic). Bărbații, ca un paravan în fața „şemineului", au ajuns să plaseze ecranul dezgustului de viață înaintea voluptății, apoi înaintea goliciunii corpului. Femeile s-au dedicat pazei cucerniciei - pazei imaginii unei divinități moarte, divinitate ale cărei organe sunt acoperite, zeul pe care Tatăl 1-a sacrificat. Femeile au abandonat acest capitol, murind în biserici şi în vilele eremitice, pe care le lăsau moştenire. Nu mai este vorba de Enea care îşi poartă tatăl muribund pe umeri prin Troia în flăcări: Dumnezeul Tatăl întoarce pietatea împotriva Fiului său, pe care îl jertfeşte ca pe un *servus.* Creştinismul este un fenomen imobiliar colosal, născut din succesiunile patricienelor romane, divorțate ori văduve, ori care şi-au dezmoştenit urmaşii. Creştinismul este un fiu mort pe care mamele îl poartă pe umerii lor. Prima manifestare a urii împotriva dorinței este legată de această nevoie de pruncucidere sau cel puțin de abstinență, care asigura viitorul, asimilându-1 extinderii parcului imobiliar. Nici Vechiul, nici Noul Testament nu propovăduiesc nici o clipă oprirea reproducerii, nici dispoziția testamentară a patrimoniului funciar, nici anahoreza antifiscală şi antimunicipală, nici *taedium vitae.*

Sexualitatea romană nu a fost reprimată prin voința unui împărat, de către o religie ori prin legi. Sexualitatea romană s-a auto-reprimat Sentimentalitatea este acea legătură ciudată în care victima însăşi este cea care tiranizează. Indivizii aserviți, obişnuiți cu servitutea, s-au complăcut în neputință şi au început să venereze ca pe un zeu legătura care îi priva de libertate. Ei s-au învrednicit să întărească această legătură. S-au grăbit să venereze această dependență față de femeie, şi să adauge acestei servituti beneficii secundare de natură stoică în intenția de a atenua spaima, devenită angoasă.

Noua noblețe a ideii de serviciu a amplificat noțiunea de obligație. La fel cum funcționarul este obligatul principelui, tot aşa un sentiment de obligație între soț

şi soție generează un sentiment de alegere reciprocă, alegere care reorganizează şi pare să facă voluntară (sentimental îndrăgostită) legătura altădată silită şi nereciprocă, ce pornea de la nevastă la soț. Tatăl de familie aristocrată, autocratul, şeful clanului, a renunțat de bunăvoie la lupta de clan şi devine tatăl de familie funcționar al imperiului, slujitor al principelui. Nu e departe de la supunerea obsecvioasă la autodisciplină. Autoscopia lui Narcis întâlneşte autofagia lui Belerofon.
Goliciunea încercase spaima sub o privire străină. Apoi a resimțit spaima sub privirea lui Dumnezeu. în fine, a simțit spaima sub propria-i privire. Aceste noi dependențe reciproce au dus la promiscuitate între soț, soție şi copii. în acelaşi timp, incestul dintre mamă şi fiu a ajuns, treptat, să fie detestat; el distrugea credința devenită conjugală. în felul acesta s-a transformat în *horror.* Avortul ritual, politic, comod, sub cele trei forme de sodomie, avort şi abandonare, a început să fie arătat cu degetul. Tradiția care excludea matroanele de la alăptat a fost reconsiderată, totuşi fără ca ele să se supună. Favorinus d'Arles le-a ordonat zadarnic mamelor creştine să alăpteze. Dorința a încetat să mai solicite servitutea, iar şerbii înşişi, prin contaminare, nemulțumiți de a fi legați cu forța de domenii, s-au legat între ei şi s-au căsătorit ca şi oamenii liberi. Prin aceasta, homosexualitatea, din lipsă de ofertă, apoi din lipsă de cerere, este încet-încet marginalizată, ca tot ce încetase să mai fie statutar. Decența, diminuarea dorinței, autarhia, abstinența sunt noțiuni care, fără să fie legate între ele la origine, s-au unit într-un fascicul. Stoicismul a iubit într-atât autosuficiența, încât dorința a părut un defect frust. Dragostea femeii, a copiilor, a prietenilor putea fi tolerată la un înțelept, numai să fie în stare să se abțină. Epistola lui Pavel către romani din anul 57 ar putea să fie epistola unui stoic: *Melius est enim nubere quam uri* (Mai bine să te căsătoreşti, decât să arzi).
Au apărut primele contracte de zestre. La scurtă vreme au urmat clauzele la contractele de zestre, prin care soțul se angaja să nu-şi ia nici concubină, nici *pais.* Deşi aceste contracte matrimoniale nu atrăgeau nici o ceremonie legală, au fost cele dintâi contracte de căsătorie din Occident Aşa se face că îl vedem pe împăratul Marc Aureliu, discipol al sectei lui Epicur, mândrindu-se, în însemnările sale personale, de a nu se fi atins de o slujitoare (care se numea Benedicta) şi nici chiar de un sclav (care se numea Theodotos), oricât de mult ar fi dorit Această autocenzură interioară (deja aproape psihologică) s-a cristalizat în tema: *subiectus et obsequens maritus.* Docil, supus înseamnă în primul rând pasiv. Romanii din vremea Republicii l-ar fi considerat pe un astfel de soț ca *impu-dicus.* Bărbatul a trecut sub jugul Iunonei Iuga. Amorul *genialis* devine *coniugalis.* Amorul conjugal este mitul prin care supunerea datorată forței *(obsequium* datorat lui *virtus)* devine psihologică şi religioasă *(pietas şifides).*
în felul acesta, în perioada dintre epoca lui Cicero şi secolul Antoninilor, relațiile sexuale şi conjugale se transformă independent de orice influență creştină. Această transformare era încheiată cu mai bine de un secol în urmă, când religia cea nouă s-a răspândit. Creştinii au luat pe seama lor noua morală obsecvioasă

care îşi luase zborul de la instalarea imperiului sub împăratul August şi sub ginerele său Tiberiu.
Creştinii n-au inventat morala creştină, cum n-au inventat nici limba latină: ei le-au adoptat şi pe una, şi pe cealaltă, ca şi cum Dumnezeu le hărăzise lor.
Morala sexuală a încetat definitiv să mai fie o chestiune de statut Această transformare n-a atras nici o modificare în legile imperiului, deoarece chiar acestea au stabilit-o. Această evoluție n-a generat nici o transformare a ideologiei şi nici a noii teologii imperiale instaurate de către August, Agrippa, Mecena, Horațiu, Vergiliu, fiindcă ele n-au fost doar protejate, ci şi accentuate. A fost un lent proces funciar voluntar, a cărei pază a fost încredințată spaimei. Dar spaima umană nu are nimic de păzit, deoarece spaima nu este nimic altceva decât ceea ce păzeşte de dorință. Şi cum spaima se păzeşte de dorință, ea nu păzeşte decât o carență. în ultimă instanță, ea păzeşte frustrarea, augmentând spaima Ea nu păzeşte, la drept vorbind, „nimic": ea păzeşte non-viața, organele acoperite, un corp într-atât refuzat, încât este mort şi ținut veşnic imobilizat prin cuie.

CAPITOLUL XIV

SULPICIU ŞI RUINELE POMPEIULUI

La douăzeci şi doi de kilometri de oraşul grec Neapolis (Napoli) începea golful aflat sub controlul oscilor. Pompei era de asemenea un oraş întemeiat de greci pe malurile lui Sarno, ca şi Herculanum la nord. Etruscii i-au supus pe osci şi pe greci. Samniții au cucerit Cume şi Pompei în anul 420 î. H. Romanii au supus Pompeiul la sfârşitul secolului al IlI-lea î. H. în secolul I î. H. Pompeiul s-a răsculat împotriva Romei şi a fost asediat de Sylla. Romanii au colonizat oraşul cu douăzeci de mii de locuitori până când Vezuviul şi-a manifestat drepturile de proprietate incontestabile asupra unui pământ pe care îl ridicase în mijlocul mării.
Atunci, craterul Vezuviului nu era decât un pisc. Coastele lui erau acoperite de păduri, de podgorii, de tufişuri şi de câmpii. Vulcanul era stins de la începuturile epocii istorice. în timpul domniei lui Nero, într-o zi luminoasă de iarnă, 5 februarie '62, vilele au început să se zguduie. Locuitorii au fost evacuați. Când cutremurul a încetat, ei s-au reîntors.
După douăzeci şi şapte de ani, când împărat era Titus, la 24 august 79, a început erupția. Pliniu a fost de față. Unchiul şi-a găsit acolo moartea O scrisoare a lui Pliniu cel Tânăr către Tacit relatează această cufundare în moarte.
Pliniu cel Bătrân era foarte gras. El se afla la Misena, îndeplinind funcția de comandant al flotei. „La 9 înainte de calendele lui septembrie, în jurul orei şapte, mama 1-a înştiințat că se vedea un nor extraordinar prin mărimea şi aspectul lui. Unchiul tocmai luase masa şi rămăsese lungit pe pat să citească şi să dicteze. A cerut să i se aducă încălțările *(soleas)."* Se formase un nor gros cu aspect de

arbore *{arbor).* Pe fundalul cerului părea că este un pin *(pinus)* cu ramurile întinse.
Pliniu cel Bătrân a ordonat numaidecât să se echipeze o liburnă cu două rânduri de vâsle. L-a întrebat pe nepotul său dacă i-ar face plăcere să vină cu el. Pliniu cel Tânăr i-a răspuns că ar prefera să citească şi să retranscrie cărţile lui Titus Livius. Unchiul s-a dus să-şi îmbrăţişeze sora (mama lui Pliniu cel Tânăr). Când a ieşit, i s-a înmânat un mesaj de la Rectina, soţia lui Cascus, speriată de pericol (vila ei era situată mai jos, aproape de mare). Ea implora să fie scoasă dintr-o situaţie înspăimântătoare. „Unchiul meu schimbă planul. Porunceşte să fie scoase cvadrireme. Ajunge în mare grabă în zona pe care toţi o părăseau, se îndreaptă spre punctul periculos şi obscur, fără să se teamă câtuşi de puţin, încât toate fazele calamităţii, pe măsură ce le observa cu ochii lui, erau notate sub dictarea lui, în ciuda cenuşii fierbinţi, care cădea cu nemiluita pe puntea corăbiei."
Soseşte. Ploua cu piatră ponce şi, de asemenea, cu pietricele înnegrite, arse, sfărâmate de foc. Stâncile prăvălite formaseră un prag care oprea accesul spre ţărm. Pliniu se adresează cârmaciului, zicându-i: „Cârmeşte spre locuinţa lui Pomponianus". Pomponianus locuia de partea cealaltă a golfului, la Stabia. „Pomponianus tremura când unchiul meu l-a îmbrăţişat." Pomponianus i-a spus că poruncise ca toate bagajele lui să fie încărcate pe vase în caz că vântul va începe să bată. Pliniu i-a cerut să îi pregătească o baie. Pe urmă au cinat în bună dispoziţie şi veselie. în bezna nopţii, muntele Vezuviu strălucea în mai multe locuri. Culoarea roşie era intensificată de noapte *(excitabatur tenebris noctis).* Vilele abandonate ardeau singuratice *(desertas villas per soliîudinem ardere).* „Pe urmă, unchiul meu s-a dus la culcare şi s-a cufundat într-un somn care nu putea fi pus la îndoială. Unchiul era imens. Avea o respiraţie cum au oamenii corpolenţi: gravă şi sonoră *(gravior et sonantior).* Cei care treceau încolo şi-ncoace, cuprinşi de spaimă, pe lângă uşa lui nu aveau nevoie să tragă cu urechea ca să-1 audă dormind."
Curtea prin care se intra în apartamentul lui era atât de plină de cenuşă amestecată cu pietre ponce, încât, rămânând prea multă vreme în camera sa, Pliniu cel Bătrân risca să nu mai poată ieşi. L-au trezit S-a dus să-1 întâlnească pe Pomponianus. Nimeni nu se culcase, ţineau sfat. Să rămână oare într-un loc adăpostit? Cutremure de pământ ample şi dese zguduiau zidurile caselor care se prăbuşeau. Oare ar fi mai în siguranţă afară? Piatra ponce şi bolovanii care cădeau din cer erau de temut Au hotărât să-şi pună perne *(cervicalia)* pe cap. Aşa s-au apărat de bucăţile de piatră care cădeau din cer.
Se lumina de ziuă în jurul lor era încă noapte, o noapte mai întunecoasă şi mai adâncă decât orice noapte *(nox omnibus noctibus nigrior densiorque).* Au hotărât să se ducă pe ţărm şi să vadă la faţa locului dacă ar putea să-şi reia drumul pe mare: era foarte agitată. „Unchiul meu era atât de gras, încât respira cu mare greutate. Laringele lui era, firește, delicat şi strâmt *(angustus);* aerul îngroşat cu cenuşă îl îneca Pe ţărm au întins o cuvertură *(linteus)* şi unchiul meu

s-a culcat pe ea. A cerut de mai multe ori apă proaspătă şi a băut Flăcările şi mirosul de pucioasă i-au pus pe fugă pe însoțitorii lui. Odoarea de pucioasă *(odor sulpuris)* 1-a trezit S-a sprijinit de doi sclavi ca să se ridice, dar numaidecât a căzut din nou."
Trei zile rrtai târziu, dimineața, corpul lui a fost găsit intact şi „îmbrăcat cu veşmintele ce şi le pusese când s-a despărțit de mama mea şi de mine. Semăna mai degrabă cu un om adormit *(quiescenti)* decât cu un om mort *(defuncto)".*
Pliniu-Nepotul încheie, spunându-i lui Tacit: „Puteți reține din ea ce vă convine. O scrisoare nu este o poveste". Poate că nu este o poveste, însă, cu siguranță, este o pictură. Este clipa morții. La fel cum pictura reprezintă *augmentum-ul,* criza bolii, clipa morții, clipa tragică a metamorfozei, la fel şi această pagină din Pliniu despre acoperirea Pompeiului este o frescă. Nu este un reportaj: este clipa surprinsă pe viu. Cel mai viu din viul surprins pe viu este momentul care precede moartea
„Mortul viu" este o noțiune eminamente romană. Este chiar un ritual propriu bucătăriei romane. Bucătarul aducea peştele viu în fața celor aşezați la masă în sufragerie. Convivii asistau la desfăşurarea agoniei. După ce vedeau cum carnea barbunului viu devenea stacojie şi apoi se deschidea la culoare, după ultimele tresăriri ale peştelui pe paviment, bucătarul putea să-1 ia ca să-1 pregătească la bucătărie. O femeie dintr-o piesă de Plaut *(Asinaria,* 178) îi descrie în felul următor pe bărbați: „Un amant este ca un peşte. El nu face două parale dacă nu este proaspăt pescuit. Proaspăt este mustos". Convivii, privind barbunul cum sare, contemplă clipa metamorfozei în moarte. Este spectacolul „pasiunii" zeului muribund. Este săritorul din Pestum. Arena. Este Pompeiul ori Stabia acoperite de Vezuviu. Este Parrhasios pictându-1 pe bătrânul sclav din Olint.
Există încă o scrisoare a lui Pliniu către Tacit Tacit îl întreabă ce a simțit el, nepotul, în ziua de 24 august 79, la ora zece şi un sfert dimineața, când rămăsese în pat să citească o carte de Titus Livius *(Librum Titi Livi)* şi să extragă citate. Soseşte un spaniol, care îl insultă văzându-1 că citeşte când lumea arde şi moare. Pliniu cel Tânăr ridică ochii, îi coboară din nou pe sulul scris, continuă să citească, derulând cu degetul mare *volumen-u\.*
Lumina, zice el, era parcă bolnavă *(quasi languidus).* Clădirile crăpau. Sclavii erau îngroziți. Spaniolul plecase. Pliniu cel Tânăr şi mama lui se hotărăsc, în sfârşit, să părăsească vila Ei s-au alăturat mulțimii îngrozite *(vulgus attonitum),* care alerga din ce în ce mai grăbită. Ajunşi dincolo de zona cu clădiri, ei zăresc țărmul larg, marea retrasă şi o mulțime de animale marine eşuate pe nisipul ce nu mai era acoperit de apă. Un nor gros, negru şi înfricoşător *(atra et horrenda)* a inundat cerul. Pliniu o ține de braț pe mama sa, care se deplasa greu din pricina vârstei, a corpolenței şi spaimei. „Cenuşa cădea cu nemiluita Am întors capul *(Respicio):* o dâră neagră şi groasă venea din urmă asupra noastră, semănând cu un torent ce se scurgea pe pământ, fugărindu-ne."
Se aşază la marginea drumului, în întuneric. Pliniu precizează: „Era noapte ca într-o cameră închisă, cu toate luminile stinse" *(nox qualis in locis clausis*

lumine exstincto). Se auzeau vaietele femeilor, scâncetele copiilor, strigătele bărbaților. Chipurile nu puteau fi desluşite. Oamenii încercau să recunoască vocile. Erau mulți care, de frica morții, îşi chemau moartea. Mulți ridicau mâinile către zei. Alții, şi mai numeroşi, ziceau că nu mai există zei şi pretindeau că această noapte va fi veşnică şi cea din urmă a lumii. Cenuşa abundentă era grea „Ne ridicam din când în când ca să o scuturăm. Nu mă văicăream: mă gândeam că pier o dată cu toate lucrurile şi că lumea nemărginită pierea o dată cu mine."
Timpul grăbeşte. Moartea palpită în toate lucrurile. Percepția melancolică şi aproape psihologică (sau cel puțin cvasipersonală) **a** ruinelor a fost născocită de către un patrician roman: *Servius Sulpicius,* într-o scrisoare adresată lui Cicero, datând din luna martie, anul 45 î. H., scrisă cu prilejul morții fiicei lui Cicero, Tullia, în vârstă de treizeci şi unu de ani, care şi-a dat sufletul în timp ce năştea la vila din Tusculum, Durerea lui Cicero **a** fost într-atât de nestăvilită, încât toată Roma i-a scris. Cezar i-a scris din Spania Brutus, Lucceius, Dolabella nu au fost cei din urmă care s-au alăturat durerii lui. Sulpicius, care pe atunci era guvernator în Grecia, i-a trimis o scrisoare care conținea un argument cu totul nou pentru epoca aceea. Este unul dintre primele semne melancolice ale „turismului" din întreaga noastră civilizație *(Ad familiar es,* IV, 5): „La întoarcerea mea din Asia, navigând de la Egina la Megara, am avut prilejul să privesc peisajele care mă înconjurau. Egina se afla în urmă, Megara înainte, Pireul la dreapta, Corintul la stânga mea Toate aceste oraşe erau altădată celebre şi înfloritoare. Acum nu erau decât ruine risipite pe pământ şi care fuseseră îngropate treptat în propriul colb. Vai, mi-am zis, cum cutezăm să ne plângem de moartea unuia dintre cei dragi, noi cărora natura ne-a făcut viața atât de scurtă, când în jurul nostru sunt atâtea cadavre de oraşe? Crede-mă, Cicero, această meditație mi-a redat forțele. încearcă şi tu".
Să ne referim la oda pentru *Vixi,* moştenită de pe stelele etrusce ale lui *Lupu.* Horațiu a reluat tema „Am trăit", pe care nici o moarte nu o amenință, care face din amintirea orei efemere reazemul fiecărei clipe, capabile să extragă trăirea prezentă din puținul înşelător sau imaginar al viitorului mai mult decât din umbra a ceea ce a dispărut în moarte. *„«Immortalia ne speres* (Nu spera lucruri eterne!)» zic anul şi ceasul, ce-ți fură timpul atât de frumos... *Pulvis et umbra sumus* (Pulbere, umbră suntem)".
în cartea **a** V-a a *Tusculanelor,* Cicero povesteşte că într-o zi, când se plimba prin împrejurimile oraşului Siracusa, însoțit de câțiva prieteni şi o trupă de sclavi, a observat printre hățişurile de rugi şi mărăcini, nu departe de poarta Agrigente, o coloană nu prea mare cu un cilindru şi un cerc pierdute între ziduri. Cine a reuşit să înscrie o sferă într-un cilindru? Arhimede. Cine are un mormânt? Un mort. Este mormântul lui Arhimede. Numaidecât, Cicero porunceşte sclavilor să ia un cosor şi să curățe mormântul savantului.
Apoi dictează un epitaf: „Trebuia să vină un biet cetățean **din** Arpinum să semnaleze siracuzanilor existența mormântului celui dintâi dintre geniile pe care

le-a dat oraşul lor".
Possidius relatează că la bătrâneţe lui Augustin *{Vita s. Augustini,* XXVIII), îi plăcea să citeze o frază din Plotin (pe care Plotin însuşi o împrumutase de la Epictet: „Nu-i nici o măreţie în **a** considera că prăbuşirea bucăţilor de lemn şi a blocurilor de piatră ***(ligna** et lapides)* şi moartea muritorilor înseamnă lucru mare". Cu toate acestea, când Roma **a** fost asediată de regele lombarzilor, Agiluff, Sfântul Augustin a plâns pe lemnele incendiate, pe pietrele prăbuşite, pe distrugerea celor hărăzite distrugerii.
Dragostea pentru ruine a generat pasiunea pentru relicve, lucru adeverit de marile predici melancolice de la începututul evului mediu. Fulgenţiu începe: „Fie ca memoria a ceea ce suntem să nu fie înghiţită de pământ..." Ieronim continuă: *Ego cinis et vilissimi pars Iuti et iamfavilla* (Eu nu sunt decât cenuşă, bulgăre din cel mai ordinar glod, deja pulbere). Orentius încheie: „în momentul când vorbim, începem să murim într-o goană a cărei alunecare silenţioasă ne amăgeşte. Grăbim întruna ultima zi *(urget supremos ultima vita ales)".*
Namatianus descrie călătoria pe care a făcut-o pe mare în anul 417, de-a lungul coastei tireniene: n-a văzut decât ruine. Creştinismul şi-a însuşit acest turism sentimental şi necrofag, care a fost iniţiat de *Servius Sulpicius.* Când Roma a fost asediată de Totila, în **anul** 546, cetăţenii înfometaţi au făcut turte din urzicile care creşteau printre ruine. în ianuarie 547, Totila a deportat toţi romanii şi urbea a fost goală pe de-a-ntregul timp de patruzeci de zile. Cu cinci sute de ani mai înainte, Marţial spunea *(Epigrame,* IV, 123): „Nu mai există zei şi cerul este gol *(Nullos esse deos. Inane caelum)".*
Villa însemna fermă. Spaţiul privat devine un *mouseion.* Incinerarea devine înhumare. Pe sarcofage s-au înmulţit portretele personale. Scrisorile particulare, cenzurate, nonpolitice le-au reluat. De aici au rezultat povestirile autobiografice. Individualismul roman, de la Ovidiu la Pliniu cel Tânăr, înseamnă divinizarea vilei, cufundarea în cărţi, transformarea sufletului într-un turn fortificat, flancat de incinte şi de ziduri de apărare, nu numai atomice în raport cu oraşul, ci şi insulare în raport cu societatea, opoziţia dură, ireparabilă dintre *villa* şi grecescul *polis,* dintre *villa* şi romanul *urbs.* Chiar destinul cuvântului franţuzesc *„viile"* (pentru că *villa* însemna fermă) exprimă destinul hărăzit oraşelor antice chiar de către locuitorii lor.
N-a existat niciodată o prăbuşire a lumii clasice sau cărturăreşti. Cărturarii *{eruditi),* sub Clovis *{Chlodovecchus),* trăiau mai bine decât sub împăratul Iulian şi mult mai bine decât sub August Pesimismul rigid a fost întotdeauna poza romanilor. Trebuia să fii serios până la austeritate, solemn chiar şi în dorinţa dezmăţată şi sarcastică, trebuia să fii imperturbabil până la încetineală, grav până la tristeţe. Teama de a fi păcălit, suspiciunea totală faţă de raţiune (faţă de *logosul* grecilor) îi caracterizează şi constituie fondul cruzimii lor, al realismului lor. Ei credeau în „progresul negativ". Credeau că în tiranie există un progres al cruzimii, că timpul, îmbătrânind pe măsură ce înaintează, sporeşte urâţenia pământului şi oroarea din adâncul sufletelor. Această credinţă în

înrăutățirea dezastruoasă a tuturor lucrurilor şi datoria de a se izola în singurătatea grădinilor şi autarhia cunoscutelor *villla* sau *insula,* sau *eremus* (a sihăstriilor) constituie cheia conservatorismului lor. Orice schimbare însemna înrăutățire. Chiar ipotezele cele mai sumbre erau întotdeauna ipoteze dezmințite. Pliniu cel Tânăr evada din oraş în multele sale *villa* la fel cum a evadat din *villa* sa în noaptea erupției Vezuviului. La sud, pe drumul ce ducea spre mare, exista o mică *villa* de podgoreni. A fost regăsită în secolul al XVIII-lea. Rocco Gioacchino de Alcubierre a descoperit-o, a descoperit, după săpături, Herculanum în 1754 şi tot în acelaşi an Stabia. In 1763, antica *civita* de pe colină şi-a regăsit numele de Pompei. „O fântână pe care prințul d'Elbeuf a poruncit să fie săpată la o distanță nu prea mare de casa lui - scria Winckelmann înainte de a muri asasinat în anul 1768 - a prilejuit descoperirea actuală. Acest senior a construit această casă pentru a se odihni în ea din când în când. Casa era situată în spatele mănăstirii franciscanilor. Puțul despre care este vorba fusese săpat lângă grădina augustinilor desculți. A fost nevoie să străpungă stratul de lavă până la tuf şi cenuşă. Descoperirea vestigiilor a fost un motiv să se interzică prințului d'Elbeuf continuarea săpăturilor pe care le începuse, şi mai bine de treizeci de ani nu s-a mai gândit
nimeni la ele. Colonelul corpului de ingineri din Neapole a reluat săpăturile la ordinul stăpânului său. Acest om nu avea nimic comun cu antichitățile. A descoperit o inscripție publică foarte mare: a ordonat să se desprindă literele de pe perete fără să se fi copiat mai întâi inscripția; toate au fost aruncate de-a valma într-un coş şi aşa au fost prezentate regelui Neapolelui. La început s-au întrebat ce ar putea semnifica aceste litere, dar nimeni n-a fost în stare să spună. Expuse vreme de mai mulți ani în cabinet, fiecare le putea aranja după propria fantezie."
în 1819, Arditi, conservator de muzeu, a regrupat 102 piese şocante scoase în timpul săpăturilor de la Pomrjei, începute din 1763, şi a creat „Cabinetul obiectelor obscene". In 1823, colecția acestor piese interzise şi-a schimbat denumirea şi devine „Cabinetul obiectelor rezervate". în 1860, Alexandre Dumas, numit de Giuseppe Garibaldi, le-a botezat „Colecția pornografică". Şi astfel, Dumas a regăsit pe neaşteptate acest cuvânt al cărui născocitor, cu 2300 de ani în urmă, se numea Parrhasios.

CAPITOLUL XV

VILA MISTERELOR

Trebuie să îngădui secretul până unde vederea nu mai este jenată. Somnul, doar el, dezvăluie secretul celui care visează sub formă de imagini. Visul nu se împarte cu nimeni. Nu se împarte nici măcar cu limbajul. Pudoarea se referă la sex, dar ca la o taină. Această taină este inaccesibilă limbajului nu numai pentru faptul că îi este anterioară cu multe milenii, ci, înainte de toate, pentru că taina

se află de fiecare dată la originea lui. Limbajul este pentru totdeauna deposedat de această taină. Tot astfel omul care vorbeşte nu o stăpâneşte nicicând fiindcă el a ieşit pentru totdeauna din *vulva.* Pentru că el nu mai este un *infans,* ci un *maturus,* un *adultus.* Pentru că el a devenit limbaj. Iată de ce, în primul rând, acest secret „care nu vorbeşte" *{infans)* tulbură atât de rar limbajul. Iată, apoi, de ce „imaginea" acestui secret îl tulbură într-atât pe om. Până la a pune în mişcare visul. Iată de ce viziunea acestei scene ne imobilizează în tăcere şi ne îngroapă în noapte.
Plutarh îl prezintă pe Apollonius explicându-i lui Tespesion că, o dată ce imitația produce văzutul, imaginația poate să producă nevăzutul. Apoi, Apollonius spune pe neaşteptate: „Dacă *mimesis* uneori dă înapoi speriată, *phantasia* niciodată" (Flavius Philostrate, VI, 19).
Cicero scria că nu se temea de nimic mai mult decât de tăcerea care se făcea în senat în momentul când fiecare aşteaptă ca o voce să răsune.
Când intri în Vila Podgorenilor, aflată la sud de Pompei, tăcerea precede spaima. Platon spunea că spaima este cel dintâi dar al frumuseții. Eu adaug, spunând că al doilea dar al frumuseții este, poate, ostilitatea față de limbaj (a izvorî tăcere). într-o frescă învăluită de tăcere, un copil citeşte. Nimeni nu îl aude nici chiar atunci când desfăşoară ruloul pe care îl ține în ambele mâini.
Nu cred ca vreodată să fi observat cineva extraordinara pudoare a acestei fresce. Din anumite considerente, această frescă s-ar fi putut numi pudoarea. La stânga, o matroană stă în jilțul ei. Apoi -copilul care citeşte în liniştea micuței încăperi. în centru - un obiect acoperit. Cei trei pereți expun vederii oamenilor misterul pudorii care afectează femeile, copiii, bărbații, demonii şi zeii.
în orgia dionisiacă, pe care o numeau bacanală, romanii socoteau că pudoarea era o impietate. *Bacchatio* consta din castrarea unui bărbat şi dezmembrarea lui înainte de a fi mâncat crud. Numai dorința nereținută şi falică putea „venera" corpul lui Venus.
Şi totuşi aceşti trei pereți mici din umbră înseamnă pudoare. Figurile însele, goale, sunt condensări imobile şi solemne. Copilul citeşte. Este o memorie. Este memoria „amintirii fără amintire" în noi.
Un copil citeşte şi ceea ce citeşte e ceea ce este reprezentat. El citeşte copleşit de spaimă. Toate persoanele care participă la scenă sunt copleşite de spaimă. Pe *chora* peretelui, pictorul le-a dăruit cu o măreție silențioasă, plină de spaimă. Orice frescă antică reia o povestire în ansamblul ei, oprindu-se asupra momentului crucial, asupra momentului morții, pe care nu-1 arată. Pictura povesteşte întregul ritual într-„o singură" clipă. Este clipa care pregăteşte *augmentum,* accesul, criza, prezența continuului, *anasurma* fascinusului, bacanală, condamnarea la moarte şi *omophagia.* De asemenea, când texul lipseşte, orice pictură romană ia aerul unei enigme.
Spaima este semnul fantasmei. Spaima, teama, angoasa nu sunt termeni sinonimi. Angoasa aşteaptă pericolul pentru care, crede ea, se pregăteşte. Faptul de a te teme presupune o sursă cunoscută fricii, în ceea ce priveşte spaima, ea

indică starea care survine când nimereşti într-o situaţie periculoasă pe care nimic nu ţi-a permis s-o anticipezi. Spaima este legată de surpriză. în acest sens, camera misterelor din Vila Podgorenilor este camera spaimei în faţa unei fantasme.
Misterul apare când spaimei i se adaugă fascinaţia, pentru a exista fascinaţie este nevoie de prezenţa unui *fascinus. Fascinus-u* se află în centru, acoperit cu o pânză de culoare închisă în coşul sacru din stuf. Sentimentul de spaimă religioasă ori de teroare cuplează senzaţia de a fi depăşit cu aceea de a fi dominat. Acest cuplu pietrifică subiectul în ceea ce romanii defineau deopotrivă prin *tremendum* ca şi *maiestas.* Senzaţia de dominare adăugată fascinaţiei produce exact senzaţia „creaturii" în faţa creatorului ei, a copilului faţă de cuplul pe care îl formează *dominus* şi *domina,* a privirii faţă de scena originară.
Scena invizibilă din spatele frescei vizibile reprezintă dezgolirea masculină urmată de sacrificiul uman cu prilejul bacanalei.
Când intri în *tablinum,* de la stânga la dreapta, se înfăţişează douăzeci şi nouă de personaje.
Aşezată în jilţul statutar, ţinându-se deoparte, ferită privirii celui care intră în cameră, *domina* prezidează ceremonia.
O femeie tânără, cu capul acoperit de vălul nupţial, îmbrăcată într-un *peplos* grecesc, ascultă vocea care citeşte.
Copilul gol, încălţat cu nişte cizme înalte, citeşte ritualul, derulând *volumenul.*
O femeie tânără aşezată ţine mâna dreaptă pe umărul copilului, care este gata să citească. Mâna stângă, purtând un *anulus,* ţine o carte rulată sul.
O menadă, având pe cap o cunună de laur, ţine în mâini o tavă rotundă plină cu prăjituri.
Lângă masă, o preoteasă, văzută din spate, ridică vălul de pe un coş al cărui conţinut este ascuns privirii.
O asistentă toarnă o libaţie peste ramura de măslin pe care i-o întinde stăpâna ei.
Un silen ciupeşte cu plectrul coardele lirei.
Un satir cu urechi de capră îşi pregăteşte sirinxul.
O faunită alăptează o iadă.
O femeie, în picioare, cu capul aruncat spre spate, se trage înapoi înspăimântată, cu mâna stângă respingând ceea ce vede. Vălul, pe care îl ţine cu mâna dreaptă, i se rotunjeşte deasupra capului, din pricina rezistenţei pe care aerul o opune.
Un silen bătrân, cu o cunună de iederă, întinde unui satir un vas plin cu vin ca să-1 bea.
în spatele lor, un satir tânăr ridică o *persona* (o mască de teatru).
Un zeu se reazemă de o zeiţă. Fresca este deteriorată. (Poate că Bacchus se sprijină de Ariana, ori, poate, de Semele.)
în genunchi, desculţă, o femeie în tunică - mantia îi alunecase peste coapse - începe să descopere fascinusul întins într-un *liknon* (coş de răchită).
Un demon feminin în picioare, cu aripi mari şi negre, flutură o cravaşa.
O femeie tânără îngenuncheată primeşte lovitura, sprijinindu-se de genunchii

unei alte femei aşezate pe duşumea, care poartă pe cap boneta doicilor.
O femeie în picioare, într-un veşmânt negru, legată la cap cu fâşii de pânză, ține în mână un *îhyrsus* sacrificial.
O dansatoare, văzută din spate, în picioare, goală, cu mâinile ridicate, brațele arcuite, se învârte în jurul ei, lovind cimbalele.
O femeie, şezând, se piaptănă.
O servitoare, în picioare, o ajută.
Un Cupidon micuț cu aripi albe îi ține femeii care se piaptănă o oglindă, care îi reflectă trăsăturile feței.
Un Cupidon micuț cu aripi albe ține arcul.
Misterele şi-au păstrat secretul lor. Niciodată nu vom cunoaşte Misterele *{Orgia)* din Eleusis. Aristotel a explicat că misterele erau alcătuite din trei părți: *ta drâmena, ta legomena, ta deiknumena* (acțiunile mimate, formulele rostite, lucrurile dezgolite). Dramă, cuvânt, expoziție. Teatru, literatură, pictură. Aceste lucruri „misterioase" (adică rezervate preoților-inițiați în mistere - *mystes)* se refereau la sexualitate şi la lumea morților. Nu le vom cunoaşte niciodată (noi le cunoaştem însă, mai mult prin dorință decât prin moarte).
Prin tradiție, se considera că Vila Misterelor data din anul 30 î. H. Datorită asemănării cu un mormânt macedonean, oamenii de ştiință au propus anul 220 î. H. Persoana care proceda la dezvăluirea sacră a efigiei se numea hierofanL Coşul sacru, în care odihnea *phallosul* ce urma să fie arătat, se numea *liknon.* Din gura copilului gol şi flacid, care citeşte *fatumul,* ies *legomena.* întreaga frescă expune una lângă alta *dromena.*
„Deşi vrăjile-şi susură cântul, fără contenire, rombul magic se opreşte din continua-i rotire, dafinul ce-ardea cu pară tace în căminul stins; nu mai vrea din ceruri luna să coboare dinadins..." (Sextus Propertius, *Elegii,* II, 28).
Ceremonia nu are nici un tâlc şi nici nu trebuie să i se caute vreunul: ea execută jocul divin absurd al bacanalei. Nu se poate vorbi nici de inferioritate, nici de sinceritate. Nu sunt decât nişte roluri absorbite de joc. Plus spaima care este ca aerul dintre *indi-viduus,* ca vidul dintre *atomos.* Este un joc sacru. Este *lusus, illusio, in-lusio,* intrare în joc. Sunt tot atâția Mermeros şi Pheres, care joacă arşice sub privirea maternă. Orice joc absoarbe „departele". Ceremonia nu are decât un scop: să despartă pe cel ce o să fie inițiat în mistere de cel ce nu este (nonmisticul). Ritualul misterului nu pretinde câtuşi de puțin credința. El îi admite pe cei care iau parte la el şi îi îndepărtează pe ceilalți - după exemplul nostru, care îi contemplăm în tăcerea lor.
Această *megalographia,* această pictură în picioare, monumentală, sărbătorească, plasată deasupra liniei „ortografice" care îi serveşte de estradă, împrumutată din arta statuară ca şi din teatrul tragic, amplifică densitatea carnală a corpurilor (ceea ce romanii numeau *pondus),* estompând în mod deliberat efectele de material în veşminte, omogenizând efectele de lumină pe fețe şi pe brațe, întunecând obiectele, simplificând fiecare personaj la limita propriului corp, la „extrema" propriei *extremitas,* dând iluzia prezenței finite, imobilizând

gestul grav, subliniind solitudinea interioară concentrată.
în pictura romană, energia concentrată în corpuri nu se răspândeşte în jurul lor sub forma unei acţiuni între corpurile suspendate. Aici mişcarea este oprită. Poate că aceasta înseamnă *termala technes* (termenii artei), expresie pusă în circulaţie de Parrhasios: extremitatea *{extremitas)* care închide definitiv corpurile. Quintilian a scris că pictorul trebuie să spaţieze figurile pentru ca umbrele să nu cadă peste corpuri, iar silueta conturată să-şi poată asocia volumul în spaţiu *{De institutione oratoria,* VIII, 5). Xenofon a explicat că spaţiul în pictură este o adâncime şi nu un vid, mai exact: o *chora,* în sensul unui centru traversat de o linie şi al cărui volum este puţin ocupat *{Economice,* VIII, 18).
O verosimilitate irezistibilă atrage în ciuda ritului necunoscut. Ea ţine în acelaşi timp de privirile de spaimă şi de cuvântul fatal (copilul care citeşte *fatumul,* desfăşurând *volumenul)* devenit silenţios. Mişcarea de ansamblu a frescei nu este încetineala. Este prezentul etern. Prezentul etern vrea să însemne încremenirea Ritul repetă un traseu unde metamorfoza este imuabilă. Este un teatru fără public. Singurul public este zeul pe care îl face să revină. Este Bacchus. Fresca reprezintă momentul care precede o *bacchatio* în onoarea lui Bacchus.
Dacă fresca datează din secolul al III-lea î. H., Fascinusul din acel *liknon,* acoperit de acel *sudariolus,* nu este Priap. Este însuşi zeul Liber Pater. *Aurelius Augustinus,* fiul unui decurion numit Patricius, scrie în cartea a Vil-a din *Cetatea lui Dumnezeu* (VII, 21): „în toate zilele festivităţilor organizate în cinstea lui Bacchus-Liber, într-un impunător alai era transportat ruşinosul organ bărbătesc pe nişte cărucioare (artistic construite şi ornamentate în semn de mare cinstire), în primul rând la ţară pe la răscruci de drumuri, şi apoi era adus până la Roma. în schimb, în oraşul *{oppido)* Lavinium se celebrau aceste festivităţi lubrice timp de-o lună întreagă în onoarea lui Bacchus-Liber şi cu acest prilej, în tot decursul acelor zile, se rosteau cele mai dezmăţate vorbe *{verbis flagitiosissimis),* până în clipa când acel falus era transportat într-un alai festiv, traversând forul până în lăcaşul destinat spre a fi păstrat Acolo, o matroană romană, făcând parte din cea mai onorabilă familie *{mater familias honestissima),* era obligată să aşeze o coroană în mod public, în văzul tuturor, deasupra organului genital bărbătesc, fără pic de sfială. în modul acesta - chipurile - trebuia împăcată divinitatea Liber pentru îndeplinirea procesului însămân-ţării în optime condiţii *{pro eventibus seminum),* cu şanse totale de reuşită; în felul acesta trebuia înlăturată deochierea *{fascinatio repellenda)* ţarinilor".
Liber Pater era zeul unei întregi generaţii. în ziua sărbătorii lui, tinerii îmbrăcau toga virilităţii şi intrau, la rândul lor, în clasa maturilor - *Patres.* Fetele şi băieţii se adunau ca să bea, să cânte, să-şi strige alternativ versuri obscene, aţâţătoare, numite fascinante. Religia dionisiacă s-a răspândit în Italia de la sfârşitul secolului al III-lea î. H., cu „faloforiile" ei, cu alaiurile ei de bacante şi deghizările lor satirice: bărbaţi acoperiţi cu piei de ţap îşi legau de mijloc un *olisbos*

de lemn sau de piele numit chiar *fascinum.* Misterele lui înlocuind orgiile cunoscutei *gens,* Liber Pater a fost foarte repede asimilat lui Dionysos al grecilor, ale cărui ceremonii făceau apel în aceeaşi manieră la *phallos.* In Etruria antică, numele etrusc al lui Dionysos a fost la început Fufluns, apoi zeul a purtat numele de Pacha. Pacha şi ai săi *pachathuras* s-au răspândit în Bolsena. Treptat au ajuns la Roma, unde Bacchus devine numele roman al lui Dionysos şi bacanalele - numele misterelor lui. Rezultatul a fost afacerea bacanalelor din anul 186 î. H. şi represiunea senatorială. S-a întâmplat ca în acest an 186 romanii să celebreze bacanalele la poalele colinei Aventin, în pădurea sacră a zeiței Stimula. în timpul nopții, bacantele au alergat despletite, cu torțele în mână, până la Tibru. O curtezană cu nume foarte fescenin, Hispala Fecenia, i-a povestit consulului că tânărul ei amant, Aebutius, a trebuit să moară după ce mama lui hotărâse să fie sacrificat de către sectanții lui Bacchus la sfârşitul unei orgii sacre (o *bacchaîio).* Senatul a deschis o anchetă şi a provocat denunțuri. Preoții lui Dionysos au fost arestați, orgiile blamate, omorârea bărbaților, în timpul ritualului, interzisă atât în Urbe, cât şi în provincie.
Hotărârea senatului din 186 î. H. n-a avut nici un efect Cultul dionisiac a pătruns şi în clasele patriciene. Sub imperiu, el devine religia mistică cea mai populară. Priap a înlocuit, în grădini şi în podgorii, anticul *fascinus* al lui Liber Pater.
Tragediile (în greceşte „cântecele țapului") erau nişte poveşti reprezentate în cursul marilor sărbători dedicate lui Dionysos în Grecia, dinaintea întregului oraş. Tragediile au durat de la 472 la 406 î. H. în perioada amurgului tragediei de la la sfârşitul secolului al V-lea, în Grecia, Gorgias a exploatat resursele limbajului. Este dificil să apreciezi cutezanța lui Gorgias. El este cel dintâi care a gândit limbajul ca posibilitate de a construi o realitate autonomă în cadrul realului. El este cel dintâi „scriitor". Nimic nu există, scria Gorgias, şi chiar dacă ar exista, adăuga el, nu ar putea fi cunoscut. Şi dacă ar putea fi cunoscut, conchidea el, nu ar putea fi spus, nu ar putea fi comunicat. Euripide Tragicul 1-a admirat pe Gorgias Sofistul. Euripide a preluat teme din Gorgias. El a scris o Elena, pe marginea unui vis. Războiul din Troia, ca toate războaiele, n-a însemnat decât sânge care a curs în numele unei fantome. Euripide a scris *Bacantele.* Există o. dezordine de nedescris în rânduiala socială, spun *Bacantele* lui Euripide. Un oraş nu se întemeiază decât pe sacrificiul violent al unei victime, care devine emisarul arbitrar al violenței sale.
Bacantele lui Euripide au la bază următorul mit: Bacchus (Dionysos), însoțit de menadele sale, merge la Teba să aducă omagiu la mormântul mamei sale, Semele, femeia fulgerată de Zeus. Pe mormântul Semelei, Dionysos a răsădit o viță-de-vie fără moarte. Femeile din Teba se alătură cultului funerar al lui Dionysos. însoțite de Tiresias şi de Cadmos. Penteu, regele Tebei, interzice orgia rituală. Porunceşte ca femeile tebane să fie închise şi Dionysos de asemenea. Zeul izbuteşte să-1 determine pe rege să îmbrace veşmântul de bacantă, atingându-i fruntea, pântecele şi picioarele. Tegel porneşte în goană spre Citeron, unde mama sa şi menadele îl dezbracă, îl sfâşie cu mâinile lor şi îl

mănâncă crud.
Iată o *bacchatio* a unei victime masculine. Este *omophagia* misterelor.
între bărbaţi şi femei nu există decât sfâşiere. Societatea civilă nu este decât un văl subţire aruncat peste ferocitate şi omofagie. Tradiţiile şi artele culte nu sunt decât gheare tăiate care resping necontenit. *Omophagia:* mama îşi devorează fiul, care, astfel, se întoarce prin sânge în corpul care 1-a născut. Acesta este extazul sângeros care fondează societăţile umane. Orice mamă, la ieşirea din vulva sa, îşi încredinţează copilul morţii. în greceşte, menade *{mainades)* înseamnă „femei nebune". Ele îşi roteau capul şi se învârteau în jurul lor până cădeau la pământ
Acesta e şi subiectul frescei de la vilă. O menadă se învârte în jurul ei. O preoteasă este flagelată. Este momentul care precede *bacchatio.*
în piesa lui Euripide, regele Penteu cere degeaba să fie oprită bacanala, cere degeaba ca Bacchus să fie întemniţat în adâncurile palatului. Euripide îl pune pe regele Penteu să zică: „Poruncă dau să fie-nchise toate porţile!" Poetul tragic îl pune pe Dionysos să-i răspundă: „La ce bun? Oare pereţii îi pot opri pe zei?" Dionysos, zeul sacrificiului tragic al ţapului, zeul care încântă spectatorii prin măştile lui de animale, zeul care face să te învârteşti în timpul dansului şi să aiurezi după ce ai băut vin, este zeul care rupe limbajul. El scurtcircuitează orice sublimare, refuză media-tizarea conflictelor, sfâşie orice veşmânt de pe goliciunea originară.
In fresca din camera misterelor, goliciunea va fi dezvelită. Bacchus este beat El îşi sprijină braţul ce tremură.
Messalina a trecut drept femeia cea mai amorală din Roma antică: pentru că s-a îndrăgostit. Iuvenal o descrie pe foarte tânăra împărătească aplecată deasupra lui Claudiu, aşteptând să adoarmă. Apoi, împărăteasa îmbracă degrabă o mantie de noapte *(cucullos),* după care porneşte pe străzile Romei, punându-şi o perucă roşie, ce îi ascunde părul negru *(nigrum flavo crinem abscondente galero).* Apoi împinge o draperie veche, intră în bordelul cald *(calidum lupanar),* se întinde într-o cămăruţă goală *(cellam vacuam),* unde ia numele grecesc Lycisca Suntem la Roma: *Lycisca* înseamnă în greacă „lupoaică mică".
Messalina se întoarce la palat „tristă, arzând încă într-un spasm care îi încordează simţurile" *(ardens rigidae tentigine voluae),* sătulă de bărbat, dar nesatisfăcută *{lassata viris necdum satiata),* cu obrajii palizi şi mânjiţi de funinginea lămpii *(jumoque lucernae).* Ea strecoară pe nesimţite în patul imperial *(pulvinar)* un corp pe care nu-1 spălase de putoarea bordelului *(lupanaris odorem).*
însă nu prin ieşirile sale nocturne împărăteasa adolescentă şi-a creat faima de amorală, ci pentru că a iubit un bărbat Sentimentul (o împărătească devenită sclava unui bărbat) era interzis matroanelor mai mult decât desfrâul.
Messalina 1-a iubit pe Silius. Tacit spune că era cel mai frumos dintre romani *{iuventutis romanae pulcherrimum).* Era senator. Pentru a trăi cu Messalina, el a consimţit să rupă căsătoria cu Iunia Silana, care se trăgea dintr-o foarte veche

familie aristocratică. Messalina a şocat lumea ei pentru că n-a acceptat să împartă un bărbat. Ea se dăruia dragostei sale fără nici o precauţie şi cu o intransigenţă care au scandalizat La început Claudiu a închis ochii. Dar Messalina nu a înţeles lucrurile astfel: ea se ducea la Caius Silius fără să se ascundă, în văzul oraşului întreg, însoţită de suita de sclavi. Poruncea să se transporte vesela sau mobilierul imperial pentru serbările pe care le dădea la Silius. Descendentă a lui Antoniu, reîncepea „viaţa inimitabilă" dintre Antoniu şi Cleopatra (fără a avea proba că a reînoit şi pactul de moarte prin care „viaţa inimitabilă" a bunicului ei a luat sfârşit).
Silius întrezărea puterea la capătul iubirii pe care i-o purta împărăteasa El i-a propus Messalinei să-i adopte copiii. Ea s-a temut numaidecât că Silius n-o mai iubea A căzut la bănuială că Silius s-ar putea să n-o iubească, ci doar s-o folosească drept mijloc de a ajunge la tronul imperiului. Se hotărăşte să ia situaţia sub control. Nemaigăsind resurse decât în cutezanţă *(audacia),* spune Tacit *(Anale,* XI, 12), decide să renunţe la imperiu. Hotărăşte să se mărite cu Silius. Fiindcă orice femeie romană avea dreptul absolut de a-şi repudia soţul, auspiciile au fost luate, sacrificiile făcute, contractul întocmit, martorii prezenţi - căsătoria încheiată.
Roma era stupefiată. Imperiul era zestrea Messalinei. Ori Silius, ori Claudius. La 23 august 48, ziua când începeau serbările de culesul viilor, Messalina a hotărât să prăznuiască *Bacchanalia.* Femeile, deghizate în bacante, îmbrăcaseră piei de fiare sălbatice şi cinsteau strugurii, teascurile, mustul, pe Liber şi pe Bacchus. Messalina, cu părul fluturând *(crine fluxo),* învârtind tirsul *(thyrsum quatiens)* deasupra capului, se deghizase în Ariana Lângă ea se afla Silius, încoronat cu iederă *(hedera vinctus)* şi încălţat cu coturni *(gerere cothurnus).* Claudiu se afla la Ostia gata să înceapă redactarea *Istoriei etruscilor* (împăratul Claudiu ştia etrusca). El ordonat ca soţia lui să fie omorâtă. Când au sosit centurionii pe care Narcis îi trimisese, ea se retrăsese de la sărbătoare. Acum se afla în grădinile ei, pe care le iubea mai puţin ca pe Silius, dar unde se simţea mai bine decât în orice loc din lume (erau grădinile care îi aparţinuseră odinioară lui Lucullus). Mama ei, Lepida, se afla lângă ea Messalina încă mai era deghizată în Ariana A poruncit să fie chemată bătrâna vestală Vibidia A lăsat din mână tirsul *(thyrsus)* şi a luat un stil *(stilus).* Medita Cu stilul la mijlocul buzei voia să înceapă o scrisoare către Claudiu. Avea douăzeci de ani. Când a observat soldaţii lui Narcis în spatele arborilor, a vrut să-şi pună singură capăt zilelor cu stilul ce-1 ţinea în mână, însă aceştia i-au luat-o înainte, şi tribunul care îi comanda a străpuns-o cu sabia lui în mijlocul grădinii lui Licinius Lucullus, în linişte.
Ochii care se tem îndepărtează pe cel care îi vede. O ceremonie evident pusă la punct, gravă, precisă, suverană, imanentă, enigmatică, neliniştită şi fatală îl înconjoară pe cel care vede. Trebuie aduse mulţumiri zeului violent care prezidează ceremonia pentru că a îngropat această vilă a podgorenilor de pe drumul ce duce de la Pompei la Herculanum. Mă gândesc la monologul pe care

Seneca Fiul îl pune în gura Fedrei: „Nici liniştea nocturnă, nici somnul fără vise nu-mi curmă suferința; ci răul meu sporeşte şi arde înlăuntru precum văpăi se varsă din craterul de Etna; şi nu mai țes acuma, iar caierul de lână mi-alunecă din mână. Nu-mi place nici în temple să grămădesc ofrande şi nici să mă amestec în atic cor de fete să merg printre altare cu torțe rituale, nici să ador vreodată cu rugi neprihănite în rit pios zeița ce ne-ocroteşte țara".
Scena s-a amplificat prin clocotul ei nefast şi îngroparea ei fatală. Vezuviul, înlocuind Etna, a fost de asemenea o mască bruscă a meduzei pietrificând o prezență fremătătoare de viață, siderată, zidită în instantaneul catastrofei. Această frescă este ea însăşi împietrită în instantaneitatea catastrofică pe care o pregăteşte.
Ceea ce nu este frumos, ceea ce este îngrozitor, ceea ce este mai frumos decât frumosul, ceea ce obsedează curiozitatea care face să cauți cu ochii, acesta este fascinantul. Se poate oare vedea sexul care nu se vede? El este smuls vizibilității sale în atracția dorinței care îl mărise, care îl umflase. El este smuls vederii în atracția plăcerii care îl deformează în juisare.
în plăcere, un zeu răpeşte femeile. în plăcere, un zeu îi măreşte pe bărbați. Arta antică însemna învigorare, înălțare, putere, măreție. Arta era puterea puterii. Arta era tot ce sporea puterea zeului în statuia lui colosală, tot ce eterniza puterea oamenilor în poartă sau în portretul de şevalet, sau în fresce, precum odinioară în memoria oraşelor amintirea numelui eroic în versurile aedului.
Anticii au atribuit întotdeauna artei un scop ambivalent: un amestec de frumusețe (în greceşte *kallos,* în latineşte *pulchritudino)* şi de dominare sau de măreție (în greacă *megethos,* în latină *maiestas).* Anticii îi reproşau lui Policlet lipsa de *pondus* (de gravitate): prea multă frumusețe şi nu îndeajuns *pondus.* Latinescul *pondus* traduce grecescul *semnon.* Splendoare, demnitate, lentoare, măreție - acestea sunt atributele zeilor sau ale acelora care poartă în corpul lor puterea. Aceasta este greutatea etică ce trebuie să se îmbine cu fascinația estetică. Un scurt-circuit de *pulchritudino* şi de *maiestas.* Racine, reluându-1 pe Tacit, spunea că el era în căutarea
unei „tristeți maiestuoase". Aulus Gellius preciza: o „tristețe maiestuoasă, fără umilință, nici cruzime, dar plină de spaimă, de teamă reverențioasă" *(neque humilis neque atrocis sed reverendae cuiusdam tristitiae dignitate).* Iată acel *voltum antiquo rigore* a lui Pliniu: antica rigiditate sexuală a corpurilor şi a chipurilor. Erudiți pătimaşi, actorii americani de la Hollywood au studiat cu grijă cărțile lui Varro, Quintilian şi Vitruviu. John Wayne pune piciorul pe linia *orthographia* a ecranului supraînălțat înainte ca el să fie acolo; el nu devansează niciodată, dar soseşte întotdeauna cu acea întârziere imperceptibilă care ne face să presimțim epifania unui zeu; el vorbeşte după ce s-a mişcat; el rămâne impasibil. Nimeni nu spune: „John Wayne joacă". Se spune: „John Wayne îl corectează pe Policlet".
Fescenin vine de la *fascinus.* Versurile fescenine, limba protuberantă, agresivă, itifalică erau cuvinte grosolane *(horridus).* Când Seneca Tatăl critică brutal stilul

lui Aurellius Fuscus, el indică visul de frumusețe propriu Romei Antice: *Nihil acre, nihil solidum, nihil horridum* (Nimic viguros, nimic temeinic, nimic urât). Virilitate, gravitate, măreție. Iată vorbele împăratului Caligula despre stilul lui Seneca Fiul: „Nisip fără mortar". Gustul lui Tiberiu - mare colecționar de picturi realizate cu cinci secole mai înainte în Grecia -poate să fie oricând verificat în insula Capri, al cărei slujitor fanatic a devenit şi unde s-a retras timp de unsprezece ani. Când vii dinspre Amalfi cu vaporul, o uriaşă faleză abruptă, roşie şi neagră, se înalță din mare. Este exemplul cel mai bun pentru sensul de *horridus*. I se zicea „Pământul sirenelor". *Capreae* este un colos de piatră năruit şi abrupt. în Tassilin' Ajjer, la est de Ahaggar, se înalță stânci uriaşe, la poalele cărora societățile de păstori, în urmă cu douăzeci de mii de ani, au pictat lupte, tauri care vor fi doborâți, bărbați în picioare străpungând femei aplecate înainte. Stânca de la Capri are acest caracter sălbatic, înaltă, abruptă, ca »n zeu *horridus* în mare. Picturile conservate în lava Pompeiului sunt acele scene de la Tassili pictate la poalele stâncilor şi care au fost salvate de sare, ascunse în penumbra adăposturilor, meditând în liniştea milenară care le-a înconjurat, în absența vântului, care le-a cruțat, în umbra care le-a protejat culorile, în izolarea de lume şi în disprețul oamenilor unde ele au supraviețuit fără să le pese de nici o privire.
Există un loc cunoscut şi, totodată, necunoscut, fiecărui om: pântecele matern. Pentru orice om există un loc şi un timp interzis: locul şi timpul dorinței absolute. Dorința absolută este următoarea: existența acestei dorințe care nu era a noastră, dar din care rezultă dorința noastră. Pentru orice om există o utopie şi o ucronie. Există un timp al misterului. Impetuozitatea suptului la nou-născut „continuă" spasmul conceperii. Afluxul laptelui la mamă „continuă" emisiunea sămânței începută cu nouă luni în urmă. Există un *fas-cinus* mare, a cărui erecție durează veşnic şi care guvernează ciclul lunațiilor, al anilor, al naşterilor, al împreunărilor şi al morții.
în coşulețul fiecăruia există întotdeauna un obiect atopic şi anacronic, care îşi fascinează „copiii" şi care se ascunde întotdeauna sub vălul limbajului uman. Iată de ce *fascinus-u* constituie întotdeauna o taină. Obiectul sexual rămâne mereu maestrul jocului erotic. Subiectul sexual, îndeosebi subiectul masculin, pierde totul (erecția în *voluptos,* exaltarea în *taedium,* dorința în somn).
Ceea ce este mai ascuns decât ascunsul constituie taina.
Apelles se ascundea în spatele tablourilor *(ipse post tabulas latens)* ca să asculte ce spuneau privitorii. Există întotdeauna un copil în spatele uşii de la camera secretă (camera „dormitor", camera „mistică") ca să asculte ceea ce nu poate vedea. Muzica este aceea care refuză acest sunet Aşa cum pictorul este mereu ascuns în spatele tabloului, tot aşa există mereu o scenă în spatele discursului. Renan spunea că ar fi de mirare să găseşti în trecutul omenirii un lucru extraordinar care să fi fost făcut într-un mod ce ar putea fi mărturisit. La fel cum nu poți să-1 vezi pe Dumnezeu fără să mori. La fel nu poți aprecia animalitatea din om fără să fii pedepsit. Vederea sexului masculin este terifiantă, chiar în societățile în care expunerea frecventă îl face banal şi derizoriu.

Descoperirea tragediei dionisiace şi a pornografiei *(tabellae* numite *libidines)* este datorată grecilor. Evreii şi romanii îşi disputau inventarea chiloților *(subligaculum).* într-o zi, Noe, după ce şi-a sădit via, s-a îmbătat cu vin, după care s-a dezgolit şi a adormit în mijlocul cortului *(nudatus in tabernaculo suo).* Fiul său Ham a intrat în cort în timp ce el dormea şi a văzut goliciunea tatălui. A văzut că în josul pântecelui tatălui său atârnau *virilia patris,* care l-au făcut; a văzut *mentula* în timp de repaus. Aflând aceasta, Noe îl blestemă *(maledictus)* să devină robul robilor *(servus servorum)*
fraților săi *(Geneza,* IX, 21). în Occident, chiloții au origine dublă: una iudaică, afurisită şi ucigătoare, şi alta romană, înspăimântată şi melancolică (în timpul republicii, consulul Cicero a lăudat portul de *subligaculum* pe sub togă).
Oamenii nu privesc decât ceea ce nu pot să vadă.
Privirea pe care romanii au vrut-o laterală aderă la privirea fatală. Privirea fatală este privirea *fatumului* (a cuvântului pe care îl rosteşte copilul derulându-şi sulul de papirus, cufundându-şi privirea în lectură, derulând moartea şi renaşterea naturii lucrurilor). Privirea fatală nu antrenează conştiința. Ea antrenează stăruința incidentului care a declanşat înlănțuirea catastrofică a destinului (coitul originar). Ea reuneşte cruzimea momentelor care se succed şi care aderă până la credința *(fides)* în suspendarea sensului pe care nu-1 dominăm. Este precum momentul imprevizibil când juisarea aşteptată ne smulge nouă înşine şi ne aşază în necaz sau în fericire. Ceea ce survine are un asemenea avans asupra noastră, spune Rilke, că nici nu izbutim să-i întâlnim chipul. Cauzele vin după acel ceva care ne-a luat prin surprindere. Rațiunea nu face decât să consoleze în limbaj realul de a fi fost real. Rațiunea nu face decât să conjure cortegiul de zile al unei noi improvizații, care nu stă niciodată în stăpânirea limbajului.
„Nimeni nu deține secretul propriu". Aceasta este greşeala lui Narcis din textul lui Ovidiu. Nu trebuie să te cunoşti. Tot ce te deposedează de tine este secret înlăuntrul tău nu poți distinge taina şi extazul.
Nu este vorba de un templu: este o cameră micuță dintr-o vilă în umbră, cu o fereastră care dă înspre copaci. Uşa se deschide spre un *fascinus* în coşul de răchită, acoperit, în umbră.
Trecerea printr-o uşă îngustă într-o încăpere imensă reprezintă visul principal. Este o *regressio ad uterum.* Orice vis este o *Nekuia.* O lume libidinală independentă - aceasta este definiția visului. Este de asemenea această cameră.

CAPITOLUL XVI

DE LA *TAEDIUM* LA *ACEDIA*

Legenda spune că Tiberiu, colecționar al picturilor pornografice ale lui Parrhasios, a discutat despre pictură cu sfânta Veronica. Nu eu am născocit această scenă. Iacopo da Varazze este cel care aduce o piatră în această grămadă de ruine, pe care am dorit să le adun la un loc, şi o dovadă pentru delirul meu.

Pentru că orice interpretare este un delir.
Iacopo da Varazze din Genova *{Legenda aurea, De passione Domini,* LIII) povesteşte că Tiberiu a căzut grav bolnav la Roma *(Tyberius morbo gravi teneretur).* împăratul, adresându-se lui Volu-sianus, unul dintre intimii săi, i-a povestit că auzise vorbindu-se de un medic care vindeca toate bolile. Şi i-a spus lui Volusianus:
— *Citius vade trans partes marinas dicesque Pylato ut hune medicum mihi mittat* (Du-te repede dincolo de mare şi spune-i lui Pilat să mi-1 trimită pe acest medic).
Era vorba de Iisus, care vindeca toate bolile cu un singur cuvânt. Când Volusianus a sosit la Pilat şi i-a cumunicat ordinul împăratului, procuratorul a fost cuprins de spaimă *(territus)* şi a cerut un răgaz de paisprezece zile. Volusianus a întâlnit însă o matroană *(matronam)* care îi fusese apropiată lui Iisus. O chema Veronica, şi trimisul imperial s-a retras cu ea într-un loc unde putea vorbi în siguranță.
— Am fost prietena lui, zice ea Trădat din invidie, Iisus a fost omorât de Pilat, care a poruncit să fie răstignit pe cruce.
Tare mult s-a întristat Volusian când a aflat că medicul murise.
— *Vehementer doleo* (Sunt tare îndurerat), spune el. Sunt necăjit că nu pot să îndeplinesc poruncile stăpânului meu.
Matroana Veronica îi răspunde:
— Pentru că prietenul meu cutreiera țara propovăduind, şi cum, fără voia mea, eram lipsită de prezența lui, am luat hotărârea să pun să i se facă portretul *{volui mihi ipsius depingi imaginem).* Pictorul mi-a spus ce fel de pânză şi ce culori să cumpăr. S-a întâmplat că tocmai plecasem să-i duc pictorului ce-mi ceruse, când l-am văzut pe Iisus pornit pe drumul către moarte. Prietenul meu m-a întrebat unde mă duceam cu pânza şi culorile. I-am explicat intenția mea plângând, pentru că el trebuia să-şi ducă în spate crucea. „Nu plânge", mi-a zis el şi a luat pânza, aplicând-o pe fața lui. „Iată cum se pictează", a spus, şi s-a dus să moară. Dacă împăratul de la Roma priveşte cu evlavie trăsăturile acestei imagini, îşi va redobândi numaidecât sănătatea.
Valusianus o întreabă:
— Aş putea cumpăra cu aur sau cu argint icoana ta?
— Nu, îi răspunde ea. Numai cu evlavie arzătoare. Voi merge cu tine. O să-i arăt cezarului acest portret, să-1 privească, şi mă întorc.
Valusian s-a întors la Roma cu Veronica şi i-a zis împăratului Tiberiu:
— Pilat 1-a dat pe Iisus în mâinile evreilor, care l-au răstignit pe cruce din zavistie. Dar o femeie a venit cu mine şi are portretul lui Iisus în momentul morții. Dacă veți privi acest portret cu evlavie, veți fi vindecat într-o clipă şi vă veți recăpăta sănătatea
Atunci, Tiberiu a poruncit să se aştearnă un covor de mătase *(pannis sericis),* a primit-o pe Sfânta Veronica, şi au început să discute despre pictură. Pe urmă el i-a cerut să-i arate portretul: abia 1-a privit că şi-a recăpătat sănătatea dintâi.

Tiberius i-a dăruit târfei Veronica un tablou vechi (un „tablou-de-prostituată" de Parrhasios?) şi a ordonat ca Pilat să fie osândit la moarte pentru că îl omorâse pe Iisus. însă Pilat s-a făcut că nu pricepe şi, luând spada în mână, s-a omorât. în clipa morţii, Pilat şi-a privit mâna care ţinea spada Dându-şi sufletul, a rostit:
— Mâna pe care mi-am spălat-o m-a ucis.
La Tars, în Cilicia, curge dintotdeauna fluviul Cydnus. Aici, Sardanapal a poruncit să i se ridice o statuie pe care era înscris preceptul lui Epicur: „Bucură-te de plăcere atâta vreme cât eşti viu.
Restul nu înseamnă nimic". Şi tot aici, la Tars, s-a născut Pavel, cetăţean roman. Era evreu, din seminţia lui Beniamin. A studiat la sinagogă cu cei mai mari rabini din secolul I. A venit la Ierusalim şi a studiat cu Gămăliei. Devine rabin. Pe neaşteptate, Pavel din Tars se converteşte la creştinism pe drumul Damascului, căzând de pe cal, în anul 32. în anul 32, vilele din jurul oraşelor Pompei, Herculanum şi Stabia erau încă în picioare. în anul 57, Pavel scria romanilor: „Cei ce trăiesc după îndemnurile firii pământeşti *(secun-dum carnem)* umblă după lucrurile firii pământeşti; cei ce trăiesc după îndemnurile spiritului *(secundum spiritum)* umblă după lucrurile spiritului. Şi umblarea după lucrurile firii pământeşti este moarte *{mort est),* pe când umblarea după lucrurile spiritului este viaţă şi pace *{vita et pax).* Fiindcă umblarea după lucrurile pământeşti este vrăjmăşie *{inimica)* împotriva lui Dumnezeu..." *{Ad Romanos,* VIII, 5). Racursiul Sfântului Pavel este surprinzător: spaima romană devenită vrăjmăşie, ostilitate - iată creştinismul. Este adoraţia corpului mort al zeului însuşi crucificat în mod sarcastic. El nu mai este zeul despuiat *(Jascinus).* Este divinitatea înveşmântată şi, totodată, reproducerea omenirii devenită invizibilă. Pavel spune că există două văluri şi susţine că există un „al doilea veşmânt pentru om": o armură şi un coif. Noi nu trebuie să ne dezbrăcăm *{Nolumus expoliari),* afirmă Pavel, trebuie să îmbrăcăm pe deasupra celuilalt veşmânt *{superveştiri)* acest „al doilea veşmânt" pentru ca tot ce este muritor să fie resorbit de către viaţă (*ut absorbeatur quod mortale est a vita). Induite armaturam Dei ut possitis stare adversus insidias diaboli* (îmbrăcaţi armura lui Dumnezeu ca să puteţi să vă împotriviţi înşelătoriilor diavolului). „Se ştie ce produce firea pământească: curvăsărie *(fornicatio),* necurăţenie *{immunditia),* sodomie *{impuditia),* desfrânare *(luxuria),* idolatrie *{idolorum servitus),* vrăjitorie *(veneficia),* duşmănii *(inimicitiae),* vrajbe *(contentiones),* gelozii *{aemulationes),* animozităţi *(irae),* certuri *(rixae),* disensiuni *(disentiones),* dezbinări *{sectae),* pizme *(invidiae),* crime *(homicidia),* beţii *(ebrietates),* orgii *(comessationes)* şi aşa mai departe".
Qui fornicatur in corpus suum pecat (Cine se împreunează păcătuieşte împotriva propriului corp). *Bonum est homini mulierem non tangere* (Este bine ca bărbatul să nu se atingă de femeie).
Femeia a cedat în faţa spaimei. Dar cel puţin în această spaimă ea s-a eliberat de fascinaţie şi de raptul potrivnic. Ea devine un bun al cărui schimb a fost instituţional, proprietate privată şi plăcere de o clipă. Sunt departe termele mixte

de la Roma, departe latrinele sau mai degrabă „şanţul" somptuoasei *forica,* unde romanii se aşezau unul lângă altul, conversând în vreme ce excretau, sunt departe ceremoniile secrete, unde fiecare sex, râvnind sexul celuilalt şi etalându-i efigia cu scopul de a şi-1 face propice, de a-1 mări sau de a-1 deschide, excludea prezenţa sa reală.
Virgo Maxima şi Pater: funcţiile statutare n-au dispărut; ele au fost inversate; *pietas* trece la femei, *castitas* la bărbaţi. Paul Veyne a analizat metamorfoza relaţiilor sexuale conjugale, creând puţin câte puţin morala creştină a căsătoriei. Morala creştină şi-a adaptat morala imperială păgână a funcţionarilor, supusă, statutară, cu părţi egale, apoi egalitară, autoreprimată, secretă, privată, devotată, castă, abstinentă, adică îndrăgostită, profeministă, antihomosexuală, sentimentală, ascunsă.
în 1888, Elisabeth Blackwell declara, la Londra: „Reglarea raporturilor sexuale în avantajul intereselor femeilor - acesta este adevărul necunoscut al creştinismului". Creştinismul a supus bărbatul la patru înfrânări: „nici pasiunea, nici ceasul, nici poziţia, nici paternitatea nu mai sunt în mâinile lui".
Corpul, care era *domus* pentru *ego* - intimitatea atât de tainică, încât era inviolabilă pentru halucinaţia dragostei în ochii lui Cato Cenzorul - a devenit ciudăţenia cea mai vrăjită, cea mai potrivnică, între natură şi istorie, între animal şi limbaj, între dorinţa sexuală şi curiozitatea ştiinţifică sau livrescă, trupul, care era un pod, devine un abis.
Când, în jurul anului 200, creştinismul devine religia dominantă din Imperiul roman, a apărut contractul de căsătorie şi a absorbit cu moda sa mulţimea sclavilor (al căror număr creştinismul nu 1-a micşorat câtuşi de puţin). Ierarhia ecleziastică a creştinilor a adoptat verticalitatea ierarhiei administrative imperiale şi a consolidat-o. Morala, care a devenit a tuturor stărilor *{status)* s-a interiorizat şi a devenit normativă (bună pentru toţi, bună chiar pentru împărat, cuvântul grec *katholike* înseamnă, textual, „în privinţa totului"). Creştinii - secta Peştelui - au cumpărat imperiul şi l-au consolidat. Edictul din anul 321 a autorizat dispoziţiile testamentare, a abolit martiriul pe cruce, a prescris odihna săptămânală ca ziua Soarelui, a conferit episcopilor statutul de funcţionari ai imperiului. începând din secolul al IV-lea s-a acreditat ideea că Pontifex Maximus descindea din Petru. Interdicţia milenară de a atinge peştele cu lama unui cuţit se moşteneşte şi în zilele noastre în admirabile servicii de argint destinate consumării peştelui - a căror existenţă a încetat să ni se mai pară misterioasă.
Sunt scoase vinerea. (Cuvintele răzbună morţii mai vechi: cuvântul vineri vine de la *Veneris dies,* ziua lui Venus. Sacrificiul peştelui în această zi aminteşte de marea apariţie a Afroditei când a ieşit din apa oceanului după ce fascinusul tăiat al lui Uranos a fost aruncat acolo.)
Sfântul Grigore le-a interzis fecioarelor să se scalde în apa mării. Atanasie a interzis fecioarelor să-şi spele alte părţi ale corpului în afară de faţă şi de picioare. în marile romane din timpul domniei regelui Eduard VII, foarte gustate

la începutul acestui secol, personajele presărau tărâțe pe apa din cadă ca să nu fie umilite văzându-li-se goliciunea. Fetele tinere, ca să se schimbe, îşi scoteau cămaşa murdară pe deasupra celei curate pentru a nu fi supuse, fie şi pentru o clipă, spectacolului acestor vestigii înfricoşătoare pe care împreunarea, graviditatea şi naşterea le-au hărăzit.
Iisus pe cruce poartă un *linteum* înnodat la brâu. în decursul secolelor Dumnezeu este reînveşmântat. Acoperământul *{velamen capitis)* al Măriei ascunde goliciunea fiului său. *Subligaculum-u* înlocuieşte *linteum-u\,* apoi *kolobion-ul* vine în locul *subligacum-vXm* (tunica siriană înlocuieşte chilotul scurt). Abisul corpului şi frica de plăcere au dus la disprețuirea lumii exterioare şi la marile imagini ale infernului. Infernul a rămas etrusc, grec sau mesopotamian: o dihanie care înghite. Este Gorgona cu colții ei proeminenți sau Baubo burtă-gura. în frescele bazilicelor reconvertite pentru slujbele creştine, în arta statuară a catedralelor, în fața celor aleşi, îmbrăcați în cel de „al doilea veşmânt al lor", gura uriaşă a lighioanei morții îi înfulecă lacomă pe cei osândiți şi îi înghite, aruncându-i în străfundul corpului veşnic al infernului. Astfel viața umană devine un somn: sexul este coşmarul, iar trezirea ar trebui să se confunde cu momentul care ar elibera corpul. După mortificarea biografică,
apoi după moartea biologică, un corp adevărat ar apărea, glorios, sublim, nedeformabil de dorința involuntară, în grădina paradisului. Ar fi o beatitudine înveşmântată. Evul mediu a exilat erotismul în infern. Precum în picturile din copilărie, precum copiii înşişi, goi, cad țipând din vulva larg deschisă a femeilor. Numai „misticii" vor prezerva urma străveche a „misterioasei" scene primitive. în anul 1323, la Strasbourg, Fratele Eckhart scria: *Gratia est ebullitio quaedam parturitionis Filii, radicem habens in ipso Patris pectore intimo* (Grația este o anumită efervescență în naşterea fiului, a cărui origine se află în inima Tatălui). *Quid est hodie? Aeternitas. Ego genui me te et te me aeternaliter* (Ce este astăzi? Veşnicia. M-am zămislit eu-tu şi tu-eu pentru eternitate). Scena inițială nu este reprezentabilă. *Deus* este forma de paternitate în care totul se revarsă. Totul curge spre puritate pentru a ascunde scena inițială. Această cursă se numeşte istorie. Această scenă nu este doar „invizibilul", pentru că nu eram născuți când ea ne-a format. Această scenă este „necunoscută". Originea noastră ne este mai necunoscută decât moartea noastră, în sensul că neştiința în ceea ce priveşte moartea noastră n-a avut loc. Originea noastră este necunoscutul cel mai necunoscut, căci ea şi-a înfăptuit lucrarea o dată cu noi înşine înainte de naşterea noastră, înaintea mâinilor noastre, înaintea limbajului nostru, înaintea vederii noastre. Chiar pândind-o cum fac acei „voyeurs" nu o vom face să revină. Chiar exprimând-o, o vom îngropa (pentru că dobândirea limbajului nu este legată nici de originea, nici de naşterea noastră).
Chiar plăcerea are ca prim efect de a ne sustrage atracției, aruncându-ne în starea de vlăguire.
Doar visele, în noaptea în care zi de zi toți oamenii se cufundă, dezvăluie o parte din această lume, căreia limbajul îi întoarce spatele. Doar operele de artă, în

lumină, se apropie de marginea dez-mărginirii. Doar amanții când se dezbracă de tot ce îi sustrage goliciunii lor abordează terenul plăcerii. în fine, doar operele de artă capabile să reprezinte corpul uman (pictura, arta statuară, fotografia, cinematografia) sunt în măsură să readucă în plasele lor vestigii ale acestor scene care provin din această altă lume a lumii.
Este dificil să priveşti nişte ruine, pentru că întotdeauna vedem în spatele lor fantoma unui edificiu în picioare care stăruie să le explice. însă nu este decât în imaginația noastră.
întotdeauna vedem ceva pierdut care dă sens celor ce rămân, însă nu sunt decât nălucirile noastre.
Oricât de conştienți am fi, adunând fragmente de fresce şi de inscripții, întotdeauna comitem eroarea irezistibilă de a crede că tot ceea ce a supraviețuit dispariției este un eşantion fidel a tot ce a dispărut. Dar ce concluzii putem noi să tragem din nişte vestigii pe care hazardul unei erupții vulcanice ni le-a protejat înghițindu-le?
Am vrut să reflectez la opt particularități proprii percepției romane a lumii sexuale: fascinația *(fascinatio)* Fascinusului, *ludi-brium-xA* propriu spectacolelor romane şi cărților de *satura,* metamorfozele animale şi opusul lor (romanele de antropomorfoză), înmulțirea geniilor şi a zeilor intermediari în tripla anahoreză epicuriană, apoi stoică, apoi creştină, privirea dintr-o parte, laterală, apoi deprimată, interdicția felației şi a pasivității, *taedium vitae* înclinând spre *acedia,* în sfârşit - transformarea castității *(castitas),* proprie matroanelor republicane, în abstinența masculină a anahoreților creştini. Sunt toate acele cuvinte obscure care puțin câte puțin se elucidează prin spaimă.
Vederea unei reprezentări dintre cele mai directe posibile a împerecherii umane procură de fiecare dată o emoție extremă de care noi ne apărăm fie sub forma râsului lubric, fie printr-o uimire şocată.
Romanii antici, începând din timpul domniei lui August, au ales spaima
A fost un cutremur de pământ a cărui urmare s-a dovedit mai importantă decât creştinarea imperiului, mai importantă decât invaziile din secolele V şi VI, care n-au alterat în mod fundamental natura, mai importantă decât descoperirea Lumii Noi în cursul secolului al XV-lea: americanii care trăiesc acolo şi astăzi, după ce au exterminat tot ce constituia un obstacol pentru dominația lor, s-au condus întotdeauna după acest sistem de spaimă, şi se reproduc în pântecele soțiilor lor însoțiți de o groază care provine mai mult de la togile albe ale Părinților senatului decât de la togile negre ale Părinților creştini, care i-au înlocuit la curie. Părinții puritani care
au debarcat în valea râului Ohio sau cei care şi-au ridicat capelele din lemn în golful Massachusetts au adus, cum nu s-ar crede, mai puține Biblii în bagajele lor decât acel *taedium* pe care Lucrețiu 1-a scos la iveală, decât acea ură ce se observă la Seneca, decât acea violență indecentă pe care o citim la Suetoniu sau pe care o bănuim la Tacit şi care îi făcea să fugă de lumea veche.
în noiembrie 401, când ostile gotice au traversat Alpii iulieni, doi lupi l-au atacat

pe împărat la Milano. Au fost spintecaţi şi din măruntaiele lor au văzut ieşind două mâini de om. Contemporanii au desluşit aici o prevestire care anunţa dezmembrarea imperiului sau sfârşitul unui ciclu glorios. Animalul care îl alăptase pe Romulus se întorcea împotriva poporului al cărui totem fusese. S-a văzut aici o răsturnare a sorţii, şi nu fără temei. Romanii îşi abandonaseră tradiţiile naţionale, valoarea lor de războinici, istoria şi zeii lor pentru a deveni monolatri, trişti şi antropomorfi. Şi asta deoarece înlocuiseră totemul lupoaicei cu un sclav pe cruce. De acum îşi meritau sclavia Biciul timpului, întrucât separase corpul de goliciune, *anima* de animal, confortul servil şi veşnic de mândria individuală obscenă, separase spaima de plăcere, viaţa de moarte precum bobul grâului - de pai.

BIBLIOGRAFIE

cuprinzând versiunile româneşti ale operelor din care s-au extras citatele

1. *BIBLIA sau Sfânta Scriptură,* Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, Bucureşti, 1994.
2. Apuleius (Lucius Apuleius), *Măgarul de aur (Metamorfoze),* traducere de L Teodorescu, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1958.
3. Aureliu Augustin, *Despre Cetatea lui Dumnezeu,* traducere de Paul Găleşanu, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1998.
4. Catul (Caius Valerius Catullus), *Poezii,* în româneşte de Teodor Naum, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1969.
5. Euripide, *Bachantele (Alcesta, Medeea, Bachantele, Ciclopul),* traducere de Alexandru Pop, Biblioteca pentru Toţi, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1965.
6. Homer, *Odiseea,* traducere de George Murnu, Editura Univers, Bucureşti, 1979.
7. Horatius (Quintus Horatius Flacus), *Opera omnia, (Ode, Epode, Carmen saeculare),* ediţie critică îngrijită de Mihai Nichita, traduceri de Traian Costa, D. C. Ollanescu, ConsL I. Niculescu, Editura Univers, Bucureşti, 1980.
8. Lucreţiu (Titus Lucretius Carus), *Poemul naturii,* traducere, prefaţă şi note de D. Murăraşu, Editura Minerva, Biblioteca pentru Toţi, Bucureşti, 1981.
9. Ovidiu (Publius Ovidius Naso), *Arta iubirii (Heroide, Amoruri, Arta iubirii, Remediile iubirii, Cosmetice),* traducere de Măria Valeria Petrescu, Biblioteca pentru Toţi, Editura Minerva, Bucureşti, 1972; *Metamorfoze,* traducere de David Popescu, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1969.
10. Petroniu (Caius Petronius Arbiter), *Satyricon,* traducere, cuvânt înainte şi note de Eugen Cizek, Editura Univers, 1995.
11. Platon, *Alcibiade,* traducere de Sorin Vieru, în voi. Platon, *Opere,* I, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1974.

12. Properţiu (Sextus Propertius), *Elegii,* traducere de Petre Staţi, în voi. *Poeţi latini,* II, *De la Tibul până la Rutilius Namatianus,* Biblioteca pentru Toţi, Editura Minerva, 1973.
13. Seneca (Lucius Annaeus Seneca), *Scrisori către Luciliu,* traducere de Gheorghe Guţu, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1976; *Tragedii,* traducere de Traian Diaconescu, Editura Univers, Bucureşti, 1979; *De tranquilitate animi ad Serenum (Despre liniştea sufletului, către Serenus),* traducere de Svetlana Sterescu, în voi. Seneca, *Scrieri fdosofice alese,* Biblioteca pentru Toţi, Editura Minerva, Bucureşti,
1981.
14. C. Suetonius Tranquillus, *Vieţile celor doisprezece Cezari,* traducere de David Popescu şi C. V. Georoc, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1958.
15. Tibul (Albius Tibullus), *Elegii,* traducere de Vasile Sav, Editura Univers, 1988.
16. Vergiliu (Publius Vergilius Maro), *Eneida,* în româneşte de D. Murăraşu, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1956; *Bucolice, Georgice,* traducere de Teodor Naum şi D. Murăraşu, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1967.

CUPRINS

Unghiul mort al privirii (prefaţă de Dinu Flămând).....5
Avertisment.....11
I. Parrhasios şi Tiberiu.....15
II. Pictura romană.....33
III. *Fascinus-ul*.....45
IV. Perseu şi Meduza.....62
V. Erotismul roman 71
VI. Petroniu şi Ausoniu 82
VIL *Domus et villa*.....87
VIII. Medeea.....101
IX. Pasiphş!"$i;^.puleius 110
X. Taurul şi săritorul ....«.....118
XI. Melancfclia romana . .'.'.':.....ţ.....125
XII. Liber i.....,,.iHV.\[|].j.....137
XIII. Narcis..... « . .'i .'■':".■.....146
XIV. Sulpiciu şi ruinele Pompeiului 158
XV. Vila Misterelor.....166
XVI. De la *taedium* la *acedia* 180
Bibliografie.....188

IN ATENŢIA librarilor şi vânzătorilor cu amănuntul
Contravaloarea timbrului literar
se depune în contul Uniunii Scriitorilor din România
nr. 2511.1-171.1/ROL, deschis la BCR,

Filiala Sector 1, Bucureşti.
Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale QUIGNARD, PASCAL
Sexul şi spaima / Pascal Quignard; trad.: Nicolae Iliescu; pref: Dinu Flămând. - Bucureşti: Univers, 2000
192 p.; 13 x 20 cm. - (Sinteze)
Tit. orig. (fre.): Le Sexe et l'effroi
Bibliogr.
ISBN 973-34-0707-0
I. Iliescu, Nicolae (trad.)
II. Flămând, Dinu (pref.)
392.6(37+38) 176(37+38)
Tipărit la: PRO TRANSILVANIA Tehnoredactor: NICOLAE ŞERBĂNESCU
Tehnoredactare computerizată MARILENA RÂPĂ
UNIVERS INFORMATIC